SYBERBERG

HANS JÜRGEN SYBERBERG

DI

STEFANO SOCCI

il castoro cinema

LA NUOVA ITALIA

Socci, Stefano
Hans Jürgen Syberberg — (Il castoro cinema ; 143)
1. Syberberg, Hans Jürgen
791 43'0233'0924

Da un'altra Germania

Infanzia, famiglia. *Sono nato in un villaggio della Pomerania e ho vissuto in campagna, in un posto tranquillo, lontano dalla politica, dalla guerra e dalle bombe. Mio padre era proprietario terriero, ma io stavo sempre coi ragazzi del villaggio e parlavo in dialetto con loro. Naturalmente c'erano anche altri ragazzi della mia condizione nei dintorni, ma io li detestavo: erano vestiti bene, parlavano in tedesco e avevano insegnanti privati. Io invece andavo a scuola con gli altri. Certo c'era qualche difficoltà: per esempio io dovevo fare il sonnellino dopo pranzo e poi non riuscivo più a trovare i miei amici, li dovevo cercare per ore. Vivevo solo con mio padre perché i miei genitori divorziarono poco dopo la mia nascita. Ogni tanto andavo a trovare mia madre che viveva a Berlino e più tardi, quando mio padre si risposò, so che mia madre non approvava molto la sua scelta. Tutto questo mi sembrava incomprensibile e un po' ridicolo, ma non doloroso.*

Della guerra non ricordo molto, solo l'oscuramento e mio padre che ascoltava Radio Londra. Poi verso la fine cominciarono ad arrivare i profughi dalla Germania orientale, poi i russi e infine le truppe tedesche in ritirata. Fui molto colpito dai ragazzi che arrivavano dalle città: avevano un modo di esprimersi e di pensare molto più rapido dei miei compagni. A scuola arrivò anche una giovane insegnante che aveva fatto studi speciali e che mi preferiva agli altri perché con me poteva parlare... Certo che ero innamorato di lei!

I primi film che ho visto erano degli 8mm che faceva mio padre: era il suo hobby, mi pare che abbia cominciato nel 1939. Erano filmetti familiari in cui apparivo anch'io. I primi veri film li ho visti in villeggiatura, in montagna. Me lo ricordo perché essendo cresciuto in un paese piatto le montagne mi avevano molto impressionato. I film erano quelli dell'UFA e mi piacquero immensamente. Più tardi, verso la fine e dopo la guerra, andavo al cinema con gli altri ragazzi una volta alla settimana, quando veniva l'uomo con il proiettore.

Musica, fotografia, amicizia, teatro. *La mia famiglia era «non-musicale» come molti borghesi in Germania, e non aveva grande interesse per le arti.*

Si riceve una buona educazione e tutto finisce lì. Io ho cominciato ad avere altri interessi quando mio padre, dopo il 1945, dovette trovare un nuovo lavoro. Si trasferì a Rostock, sul Mar Baltico, e poiché si era sempre interessato di fotografia, si mise in società con un fotografo che non poteva esercitare in proprio essendo un ex nazista. Io mi interessai molto a questo suo nuovo lavoro e cominciai a fare fotografie: potevo usare tutti i suoi strumenti ed ebbi un certo successo; nonostante fossi ancora un ragazzo le mie foto vennero stampate sui giornali ed ero molto ricercato come ritrattista, anche da gente di teatro.

A quell'epoca cominciai ad avere dei contrasti in famiglia: da un lato mi sentivo vicino a mio padre per via della fotografia, dall'altro né lui né sua moglie volevano assolutamente capire i miei nuovi interessi, per le arti,il teatro, la musica. Ascoltavo la radio dalla mattina alla sera: Beethoven, Bach, l'opera, tutto. Ero molto influenzato da un nuovo amico che mi ero fatto e che è stato molto importante per me. Suo padre era un artigiano ma tutta la famiglia aveva forti interessi culturali, specialmente per il teatro. Attraverso lui conobbi Benno Besson, che era l'assistente di Brecht e feci dei film documentari sul suo lavoro. Besson ne fu molto contento e così portai il mio documentario a Berlino per mostrare a Brecht il lavoro del suo assistente.

In quell'occasione feci delle riprese del Berliner Ensemble. Era un periodo in cui andavo molto a teatro, e naturalmente anche al cinema, a Berlino Est come a Berlino Ovest, mentre la scuola mi piaceva sempre meno. Nel 1953 ci fu una confluenza di problemi: con la scuola, con la famiglia, con la politica. Decisi di andarmene. In settembre mi trasferii a Berlino Ovest per cominciare una nuova professione.

Maestri. *Nelle salette* off *berlinesi presi contatto con il cinema francese degli anni sessanta: mi colpirono molto tutti i film di Cocteau e l'*Orfeo *di Camus. Jean Renoir, Marcel Camus e Jean Cocteau mi hanno influenzato molto, mentre tra gli autori americani l'unico che mi interessa è Lubitsch, forse per la sua origine tedesca. Ho imparato molto da Ejzenštejn, Dovženko e da tutti i classici della cinematografia sovietica quando ero a Rostock, ma se devo indicare gli autori fondamentali per la mia formazione cinematografica è presto detto: Lang, Murnau e Wiene.*

Brecht. *Era il nonno della vita culturale tedesca. Non era troppo facile avvicinarlo perché tanta gente voleva vederlo, ma lui amava, come un vecchio saggio cinese, fare domande alla gente, specialmente ai più giovani e a coloro che si occupavano di teatro; e poiché noi eravamo giovani e ci occupavamo di teatro, lo interessavamo, voleva conoscere la nostra opinione sul suo lavoro. Io venni invitato a casa sua per mostrargli i miei film, ed ebbi occasione di parlargli in privato.*

Wagner e i Beatles. *Ho discusso a lungo una volta con Stanley Kubrick sul suo modo e sul mio d'intendere Wagner. Credo che siamo abbastanza vicini,. anche se lui, avendo avuto come padre un grande musicista, ha un rapporto meno mediato del mio con la musica classica tedesca. I miei film certo non hanno nulla a che fare con l'istrionismo tzigano-sloveno di Herzog, o con Bob Dylan e il rock-and-roll citati e amati da Wim Wenders. La mia storia personale di uomo di frontiera proveniente dalla Germania Est mi ha forse aiutato nel rimeditare meglio su tutto ciò che è tedesco, da Schlegel a Kant. Tutto è espresso molto bene dal film di Kluge* Abschied von Gestern *(tit. it.:* Anita G.: la ragazza senza storia, *protagonista Alexandra Kluge). Ma anche i Beatles amati da Wim Wenders, e che io ho fotografato a Monaco come reporter quando non erano ancora famosi, esprimono concetti analoghi nel loro brano del 1965 intitolato appunto «Nowhere Man».*

Hitler. *Noi tedeschi siamo un popolo curioso: del mio film si respinge quell'irrazionalità che è stata invece accettata e condivisa nel nazismo. Ciò che manda in bestia la gente, ciò che ha spinto la stampa a tacere sul mio film dalla sua presentazione a Cannes nel maggio '78, è che io ritengo superato, inutile, facile, tentare ancora di uccidere Hitler — come del resto non si riesce mai — con la sua follia, ferocia, megalomania. Io voglio ucciderlo con le sue stesse armi: con Wagner, con il fantastico, con la realtà di un Paese che lo ha voluto e amato. Irrazionalità contro irrazionalità. Mito contro mito. Hitler è stato il più grande cineasta tedesco, la più grande star dello spettacolo. Contro di lui la battaglia da combattere oggi è quella che ha le armi del cinema e dello spettacolo.*

Hitler è stato eletto democraticamente dal popolo: nelle elezioni politiche del '32, con 13 milioni di voti e 207 dei 608 seggi. Negli archivi della radio ho trovato una quantità di registrazioni di folle operaie oceaniche che applau-

divano Hitler, interviste fatte alla gente della strada, che approvavano lo sterminio degli ebrei. E ancora: io parlo dell'antisemitismo che non è un'invenzione nazista, ma è dentro la cultura tedesca, che ha sempre visto gli ebrei come simbolo di assenza di identità, eppure capaci di essere ciò che i tedeschi vogliono essere, una nazione. E poi: io sono convinto che Hitler è riuscito a realizzare i suoi fantasmi, a creare con l'aiuto di un popolo un'intera società secondo la sua immaginazione. È stato il tedesco che ha concretato i sogni di grandezza e di unità di tutti i tedeschi. I tedeschi, milioni di tedeschi hanno avallato molti suoi delitti. Ora vivono da anni con il complesso di colpa.

Che fare? Condannarli in blocco vorrebbe dire fare del razzismo. La soluzione più giusta, a mio avviso, è cercare di farli meditare sulle ragioni che allora li hanno indotti al consenso, tutti, non soltanto, come si dice spesso, i capitalisti, i militari, ma anche gli altri, i borghesi, gli operai, quelli che riempivano le strade di «Sieg Heil!». Se meditano, se riflettono, si liberano da questo trauma profondo e arrivano alla catarsi: pronti per la democrazia e, soprattutto, per la sua difesa. In un momento in cui invece sono in molti ad attaccarla di nuovo scopertamente, ma anche insidiosamente, nell'ombra. Si dice che il capitalismo conduce al fascismo, ma si pensi al socialismo di tipo stalinista. Non è già la via maestra per arrivare al nazismo? Il gulag e il lager sono una cosa sola.

Cinema ieri e oggi. *Il cinema attuale è per me la forma della drammaturgia aristotelica ridottasi alla trivialità da boulevard, incapace da cinquant'anni di offrire innovazioni politiche, estetiche o spirituali. Una forma reazionaria della cultura in mano a commercianti e funzionari. Qualche piacevole eccezione c'è stata, ma non è stata rinnovatrice, e il cosiddetto cinema underground non ha avuto, nei suoi esercizi privati, alcuna rilevanza storica. Underground, appunto. Le grandi invenzioni del teatro moderno, con il suo interesse per le tradizioni della drammaturgia epica nel corso della storia, non hanno coinvolto né trasformato il cinema. L'arte cinematografica degli ultimi cinquant'anni non ha saputo raccogliere le eredità spirituali delle tradizioni di Eschilo e Sofocle, dei misteri medioevali e di Shakespeare, del teatro romantico tedesco, dello Sturm und Drang, delle rivoluzioni del periodo classico tedesco, e di Brecht, Omero, Dante e Bach. Non si è mai avvicinata alle forme dell'opera d'arte totale nel senso datogli da Wagner.*

È a questa tradizione che avremmo potuto e dovuto riallacciarci, in Germania, all'esperienza del cinema espressionista, come già si era tentato nei saggi estetico-cinematografici degli anni Venti e Trenta. Questa linea del teatro antiaristotelico, che Brecht chiamava epico, *si basa su una enorme ricchezza di elementi utili al cinema, quali la struttura a stazioni, vale a dire la suddivisione in capitoli, lo straniamento, il carattere dimostrativo, la «distanza», il flashback «atettonico», il superamento dell'illusione, la rinuncia al colore, la possibilità di un inizio e di un finale aperti, il narratore al posto dell'eroe, il ricorso al monologo e così via. Questo sistema offrì, tuttavia, anche la possibilità di prendere sul serio l'origine della tragedia e di sfruttarla nella struttura musicale. Noi che facciamo cinema siamo gli eredi della civiltà occidentale. Non a caso si è detto che Wagner e Schiller, oggi, avrebbero fatto del cinema.*

Separato. *Questa situazione di «separato» naturalmente è in parte dovuta alle mie tesi estetiche, al sistema molto particolare che io adotto nella realizzazione dei film. Però Henri Langlois una volta mi disse che secondo lui la mia diversità dipende dal fatto che io provengo da un'altra Germania. Sul momento fui molto sorpreso, ma forse non aveva tutti i torti. La mentalità e l'educazione sono molto diverse. Gli altri sono tutti cresciuti con i fumetti e la Coca-Cola, io no. E i film che si vedono sono molto vicini ai fumetti e alla Coca-Cola, anche se sono contro, come Godard. Per me il problema non esiste: molte di queste cose non mi piacciono perché le sento lontane, ma non ho con esse alcun rapporto di amore-odio.*

Nuovo cinema tedesco. *Herzog riesce a sopravvivere, come alibi artistico e artista dell'alibi, in quanto fa ancora uso di un'estetica corrente. Wenders, che sembra avere inventato tutto lui, è amato da quando adora Hollywood, la grande puttana dello show-business, e Fassbinder, come Baal, è amato e sfruttato allo stesso tempo, nonché, spesso e volentieri, citato come curiosità pittoresca. Ma si pensi a cosa saremmo noi, l'attuale generazione di registi, i rappresentanti del cinema tedesco d'autore, senza le più disparate forme dell'irrazionalismo. Benché si sia messa decisamente in luce a Oberhausen, dando voce a esigenze di impegno sociale e critico, questa generazione ha assunto connotati interessanti e internazionalmente validi solo in quanto gruppo a sé, accomunato e contraddistinto da una componente irrazionalistica; una com-*

ponente per noi vitale (anche se i miei colleghi la ignorano o la rimuovono), ben visibile nella fiction delle loro storie e in quell'elemento surreale dove «non c'è spazio per il riso e per l'amore», come ebbe a scrivere Canby sul «New York Times».

Nessuno di loro è un razionalista: né Kluge né Schroeter né Herzog né Wenders. Eppure quasi tutti continuano a guardare avidamente all'America, alla loro Mecca, senza rendersi conto che essa significherebbe la loro fine; è una generazione che perderà sempre il treno per Hollywood, una generazione, insomma, condizionata dalla storia tedesca e dal nostro carattere, una moviegeneration *con la voglia dell'America ma priva di concetti estetici, una generazione alla ricerca della sua identità, e caratterizzata da una casualità che è, allo stesso tempo, un bene prezioso ma anche pericoloso, così come lo sono le sue molteplici identità.*

Mito, ethos. *Ebbene sì, questo paese è diventato materialistico e brutale, la tolleranza è scaduta a delazione, la mediocrità è diventata conformismo culturale, il cinema è ormai considerato pratica d'arte di massa, quasi fosse un chiosco di bibite nel circo dello show-business. Il cinema come minimo comune multiplo dell'industria del tempo libero. Perché? I bambini tedeschi di un'intera generazione hanno dovuto imparare le statistiche di Auschwitz, e le virtù rivoluzionarie — sempre fraintese da una tradizione priva di consistenza e di coraggio civile e subito «demistificate» perché fatte coincidere con il culto degli eroi — si sono frettolosamente annesse la sociologia e la psicologia. Hanno diligentemente appreso nozioni di economia di mercato, intese come metodo di libertà democratica e al tempo stesso oggetto di irriducibile disprezzo. Si è affermato, così, l'ethos di una democrazia di consumo: il consenso si esprime comprando, il popolo decide alla cassa.*

Ma le statistiche non insegnano a trarre lezioni dalla storia passata, né a provare un vero senso di colpa; anche per questa operazione si tratta di un rito e di un rito nuovo, come si rende necessario un rito per la costruzione di ogni casa e come lo esigono, per esempio, l'omicidio o la vittoria. Chi ha insegnato a questa generazione un modo di vivere e celebrare il mito e l'ethos, un mito e un ethos nuovi, che siano adatti al nostro tempo, ma fedeli anche agli antichi precetti della nostra tradizione? No, questa generazione è stata ingannata e ha finito per mentire a se stessa. Nel corso di impegnative lezioni sul razionalismo e sul materialismo, essa ha negato una delle sue tradizioni più importanti, la componente principale e più maledetta del loro essere, attribuita poi immediatamente ai nazisti e su cui, infatti, grava la maledizione fascista. È la lunga storia dell'irrazionalismo e di ciò che gli è affine; vale a dire la mistica, lo Sturm und Drang, gran parte del classicismo, il romanticismo, Nietzsche, Wagner, l'espressionismo, come pure la loro musica e alcune delle loro cose migliori: tutto calpestato, represso, rimosso.

Costi. *Per* Ludwig *avevamo solo 240mila marchi. Il costo effettivo fu di 300mila marchi, veramente poco.* Karl May *è costato poco più di un milione e* Hitler *un milione e 200mila marchi, ma bisogna considerare che dura sei ore, è a 35 mm e a colori, ed è tutto in interni, quindi più costoso.*

Ludwig *è costato di meno proprio perché molti attori erano presi dalla strada. Per gli altri film come* Karl May *e* Hitler, *le tariffe sono come quelle della televisione o un po' di più, dipende. Ciò vuol dire 1500-2000 marchi al giorno per un buon attore. Così, dobbiamo ridurre al minimo i giorni di lavorazione. In linea di massima ritengo che gli attori sappiano che non hanno grandi opportunità di far soldi con il cinema e che si accontentino di ciò che ottengono. Non tutti però: per* Karl May, *ad esempio, avrei voluto un attore, un vecchio e famoso attore tedesco, che però mi chiese 50mila marchi per quattro giorni. Ci siamo incontrati, abbiamo discusso, sono andato a casa sua, ma non c'è stato niente da fare. Alla fine ho dovuto rinunciare ad averlo. Devo dire però che adesso mi riesce difficile immaginare il film diversamente da come è stato realizzato.*

Germania. *La Germania è stata espropriata e privata della sua anima; tutto ciò che non era giustificabile dal punto di vista sociologico e politico-sociale è stato fatto passare sotto silenzio. Ma come sperano di capire Hölderlin se lo considerano un rivoluzionario da collocare tra Lessing e Marx; come si spiega la presenza di Novalis in qualità di ispiratore dei* road-pictures *americani, e come si possono spiegare, senza ricorrere all'irrazionalismo, i* Masnadieri *di Schiller, le favole, i canti popolari e lo stesso Runge? Appartiene tutto a Hitler e Goebbels? E anche Caspar David Friedrich è da collocare all'estrema destra, e da attribuire al fascismo? L'irrazionalismo si situa a destra o a sinistra? Forse hanno dimenticato che era stato proprio il loro stimatissimo Ernst*

Bloch a parlare, nella frase conclusiva della sua utopia, di «Heimat», il famoso termine ormai cancellato dal vocabolario tedesco, e che era proprio stato Bloch, a proposito dei nazisti, a richiamare l'attenzione sulla fantasia di massa, già pericolosamente «denutrita»? Cosa sarebbe l'ebraismo senza la Kabbalah? *Solo Einstein? E cosa sarebbe Einstein senza la musica, il romanticismo tedesco e il classicismo? Viviamo in un paese senza patria.*

Pubblico. *Secondo l'opinione tradizionale il cinema significa raccontare una storia, con molta azione e poche parole. Perfino i film di Herzog o di Wenders sono più facili da capire perché rientrano in questa tradizione: si possono seguire con una certa facilità perché ci sono poche parole o addirittura nessuna e ci sono anche molte scene dove non accade quasi nulla, basta solo guardarle. Nei miei film il pubblico deve fare molto di più. Naturalmente ci sono molte persone che amano pensare, ma chi va al cinema è abituato a non far nulla. Anche persone di alto livello culturale, quando vanno al cinema è come se andassero in rosticceria: vogliono qualcosa di rapido e non impegnativo. È difficile convincerli a fare di più, non ci sono abituati. D'altra parte i miei film non sono di tipo politico o underground: verso questi la gente è già disposta a fare qualcos'altro, qualcosa di speciale.*

Se ci fossero molti film di questo genere, ci sarebbe una corrente all'interno della quale mi sarebbe più facile muovermi, ma sono un po' solo e non faccio abbastanza film per insegnare un nuovo modo di vederli. Alcuni si capiscono facilmente, ad esempio quello sul cuoco di Ludwig è molto semplice. Se si vuole, si può vedere sempre di più oltre la prima impressione, ma questa è facile da recepire. È vero che in genere alla gente non piace andare al cinema a vedere una persona che parla per novanta minuti di seguito. Una volta hanno mostrato il film alla televisione, ma ne hanno tagliato mezz'ora perché temevano che la gente si annoiasse: io credo di no, perché molti mi hanno scritto per chiedermi di poter vedere il resto.

Critiche. *A Parigi ho visto con sorpresa che la critica, dopo aver accolto* Ludwig *molto positivamente, ha trovato nel film sul cuoco di Ludwig delle analogie con Schroeter, e io proprio non riesco a vedere tale somiglianza. In Inghilterra,* Ludwig *non è piaciuto, ma la maniera in cui si è espressa la critica è stata interessante. È vero che la critica mi influenza, è come una discussione, ma naturalmente essa deve svolgersi a un certo livello di comprensione e simpatia. In Germania questo non succede. Per* Karl May *sono stato influenzato dalla critica francese, che aveva citato Méliès dopo aver visto* Ludwig. *A quell'epoca io non conoscevo Méliès, ma quel rilievo mi ha stimolato e così ho messo Méliès nel mio film successivo,* Karl May. *E talvolta quando ho una nuova idea mi chiedo che cosa se ne dirà.*

Ancora teatro. *Quando alcuni anni fa ricevetti dal Festival d'Automne di Parigi l'invito a realizzare un lavoro teatrale, mi sono interrogato sul perché del teatro. Perché esiste il teatro? Non è meglio forse il vuoto al suo posto? Senza la costrizione di un apparato amministrativo, di un gruppo di attori, di un'estetica del moderno all'insegna della tecnica, oppure quella di dover giustificare qualcosa con l'aiuto di chissà quale ideologia, abbiamo svuotato il palcoscenico da tutti gli elementi inutili e abbiamo smontato i riflettori, ma soprattutto molte luci superflue della sala. Abbiamo messo al bando quelle scenografie e quei dispositivi acustici di cui per sbaglio il cinema aveva imparato a servirsi. Solo qualche raro oggetto, ogni tanto, ma con un permesso straordinario concesso dalla motivazione spirituale, poteva tornare in scena, dopo essere stato esaminato con attenzione.*

Abbiamo fatto tabula rasa, abbiamo raso al suolo la scena, abbiamo fatto terra bruciata: l'ora zero era l'obbiettivo di questa rivoluzione quasi naturale. La culla di questa concezione: sia il teatro epico di Brecht che l'intensità proclamata da Kortner. Una concezione ingenua forse? Spero si tratti almeno di un'ingenuità spirituale nata dall'universo cinematografico che è in noi, sotto forma delle nostre idee dell'odierna consapevolezza. Liberare il palcoscenico dalle sue vanità abitudinarie determinate dalle attuali pressioni della vita è stato dunque il primo passo; quello successivo doveva essere, riflettere sullo scopo di tutto ciò e su ciò che realmente ancora ci occorre. Inoltrarsi nel deserto del nulla significa tornare arricchiti, significa liberare i templi dai farisei.

Videofilm. *Ho dovuto concentrare in un unico interprete ciò che negli altri film si trovava a più livelli. Avevo a disposizione la musica, le immagini proiettate, le citazioni letterarie, i diversi personaggi, tutto unito in un'opera complessa composta da vari strati. Ora, se la Clever si muove da sola, in lunghissimi piani-sequenza, gli elementi sono gli stessi, semplicemente sono sta-*

ti compressi in un unico personaggio. Tutto si concentra su un punto centrale e assume così un aspetto più realistico [...], tanto che possiamo toccare questo «essere» umano.

Cinema e teatro. *L'intento era di riflettere sulle differenze, a un livello il più possibile paritario, fra il cinema e il teatro, lavorando soprattutto con le stesse scene, nello stesso luogo e con lo stesso tipo di scenografia. Spogliato del suo lato tecnico specifico il film si presenta all'insegna di un'estrema riduzione e ascesi: invece di numerosi personaggi (come per esempio in* Ludwig *o in* Hitler*), uno solo; invece della Storia una riflessione su di essa; invece dell'azione l'immobilità; invece delle proiezioni solo il nero dello spazio; invece di fotografare il mondo si guarda al mondo interiore, al di là delle cose — un essere umano alla fine dei tempi che noi chiamavamo europei.*

Un film nato dal secondo atto del Parsifal*, e precisamente dalle pareti centrali della testa che sembrava essere la maschera funebre di Richard Wagner, emerso dall'oscurità che segna l'inizio e la fine in noi, parla delle origini, della volontà, dell'impotenza, della vittoria e della fine. La notte in quanto rovescio dei canti al sole, con le musiche di Johann Sebastian Bach come fuga notturna per lo strumento di una voce. E chi l'ha detto che le numerose voci degli strumenti di un'orchestra siano più vicine a Dio di quella di un'unica persona? Sulle orme di* Night Thoughts*, dei* Cantos *o dei* Kinderlieder*. Dare corpo a una voce e forma ai sogni è un tentativo che si muove al di là del mestiere dell'attore e del regista, al di là della domanda se questo sia permesso o meno. Che senso avrebbero mai il cinema e il teatro nel momento in cui sappiamo quello che abbiamo fatto, che facciamo tutti i giorni e quello che accadrà in futuro: una visione di ricordi utopici che si è fatta corpo e spazio.*

Laboratorio del monologo. *Qualche appunto su un laboratorio del monologo. Gli uni osservano con occhio malvagio questo risultato di un lavoro che dura ormai da sette anni, fenomeno sviluppatosi in diversi momenti ma ben definito, grazie all'investimento delle forze di un'unica persona e all'intensa, quasi spettrale, sua documentazione. [...] Facendo un paragone tra la mia ultima opera e la versione cinematografica dello stesso testo realizzata quattordici anni fa, vediamo l'orchestra dei personaggi ridotta a un unico strumento, che già allora suonava un previsto assolo: diretta come una solista che riunisce in sé tutte le voci dell'orchestra per recitare un monologo scritto che si è fatto duetto intrecciandosi con le immagini e i suoni del mondo e della vita. [...] Parola per parola i gesti seguono le immagini kleistiane, le sue metafore di una cultura rurale che spesso era segnata dall'arcadia o dalla violenza, metafore usate per descrivere le nostre anime così assetate di assoluzione: verso per verso si possono riscontrare le indicazioni e le richieste formulate dallo stesso Kleist.*

Nella nostra Marquise *potevamo seguire o variare, o anche interpretare quei personaggi, quegli sguardi e quei gesti di un tempo, negli spazi che si riempivano di volume tragico [...]. L'interpretazione, dapprima inquieta e solitaria, a poco a poco acquista la sua forma, cercando di dare al testo una forma adatta all'occhio e all'orecchio, per il riconoscimento dei sensi, seppur con la sensazione di averli persi nel mezzo di una indifferenza generale e del divertimento tipico della nostra era. Difficile trovare i cuori sotto le macerie della loro liberazione che li ha portati nel nulla, una nuova forma di schiavitù emersa dal consumo. Bisogna ricordare a questo punto che è proprio questa degradazione della tecnica video e del suo materiale che hanno reso possibile il film e la sua versione teatrale. Il minimo di materia e forma nell'ultimo dei luoghi possibili, con grosse difficoltà di finanziamento e senza alcun contributo da parte di pubbliche istituzioni: eravamo appena tollerati, come dei fuggiaschi.*

Le dichiarazioni sono tratte da: M. Fontana, *Film und Drang*, Firenze: Vallecchi 1978; *Incontro con Syberberg*, «Filmcritica», n. 298, settembre 1979 (a cura di G. Graziani); conferenza stampa di H.J. Syberberg al Centro Internazionale di Brera in occasione della presentazione di *Hitler* nel '79 a Milano; H.J. Syberberg, *Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere*, maggio 1978, tradotto in G. Spagnoletti, a cura di, *Hitler, un film dalla Germania*, Milano, Ubulibri 1984; H.J. Syberberg, *Nach der 'Nacht' und den Videofilmen 'Fräulein Else' und 'Molly' und nach 'Penthesilea' und der 'Marquise von O...'*, in L.M. Fiedler, a cura di, *Kleist in Frankfurt - Kleist im Film*, Frankfurt, Margot Lang 1989.

Syberberg, non-fiction

Hans Jürgen Syberberg nasce a Nossendorf (Pomerania, oggi in Germania Est) l'8 dicembre 1935. Il padre, Hans Helmuth, è un proprietario terriero: ci appare calmo e perfettamente a suo agio nella divisa da ufficiale; la madre, Ruth, ha grandi occhi chiari e lineamenti delicati; il luogo è una bianca, solida residenza di campagna.

Nel '47 la famiglia si trasferisce a Rostock, sul Mar Baltico. Qui Hans Jürgen comincia a occuparsi di fotografia. Poi conosce Benno Besson del Berliner Ensemble e grazie a lui ottiene un invito di Brecht a recarsi a Berlino Est. Nel 1952-'53 riprende con una 8 mm, senza sonoro, alcuni spettacoli brechtiani (*Puntila*, *Madre Courage*, *La madre*, *Urfaust* e *Don Juan*). Questo materiale sarà «gonfiato» a 35 mm, montato e commentato solo nel 1971: da qui il titolo *Nach meinem letzen Umzug...* (*Dopo il mio ultimo trasloco...*). Nel '53 si trasferisce a Berlino Ovest, dove ottiene la maturità classica. Viaggia: Parigi, Londra, Vienna, l'Italia.

Dal 1956 al 1962 studia letteratura e storia dell'arte a Monaco, laureandosi con una tesi su «La nozione dell'assurdo in Dürrenmatt» (a partire dal *Mito di Sisifo* di Camus). Nel '62 lavora come assistente alla regia ai Münchner Kammerspiele. Tra il 1963 e il '65 collabora al Bayerischer Rundfunk/Fernsehen di Monaco realizzando un gran numero di documentari della durata dai tre ai trenta minuti (reportage giornalistici e culturali, ecc.). Nel 1965 gira il suo primo documentario lungo: *Fünfter Akt, Siebte Szene. Fritz Kortner probt Kabale und Liebe* (*Quinto atto, settima scena. Fritz Kortner prova «Intrigo e amore»*).

«Come per Brecht — scrive Syberberg — si trattava di un celebre uomo di teatro. Kortner era il gran vecchio attore e regista della Germania occidentale, un personaggio spettacolare, autorevole, degno dell'Antico Testamento». Vediamo Kortner affrontare il testo di Schiller e, in particolare, la scena della morte per veleno degli amanti Ferdinand e Luise; spiegando il meccanismo drammatico ai giovani interpreti ecco che il regista si scinde nei due ruoli, mettendo in scena se stesso e contemporaneamente l'autore:

Schiller vive con la mediazione di Kortner. Lo scopo di Syberberg è analizzare e testimoniare lo sforzo di un uomo nel momento della creazione artistica. Per fare questo ha a disposizione tre giorni, un budget esiguo e una troupe assai ridotta, niente può essere lasciato al caso, tutto deve procedere «in una concentrazione estrema, in uno stato di quasi-meditazione, con un rigore da strategia militare, affinché la macchina da presa possa compiere il suo lavoro in breve tempo e con la sicurezza di un sonnambulo. Il montaggio si realizza allora praticamente da sé».

Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte, 1966 (*Kortner recita monologhi per un disco*), secondo film dedicato al regista-attore, viene girato in un solo giorno nello stesso luogo, il palcoscenico dei Münchner Kammerspiele, dove Kortner interpreta alcuni ruoli famosi del suo repertorio: Riccardo III, Shylock, Faust. Ovviamente non ci sono costumi e la tecnica di ripresa è resa esplicita. Syberberg inoltre aggiunge, come intermezzo, alcuni brani da un'intervista a Everding, allievo di Kortner, regista e direttore del teatro.

L'anno prima Syberberg ha realizzato in tre giorni, in uno chalet di Kitzbühel, *Romy. Anatomie eines Gesichts* (*Romy. Anatomia di un volto*), ritratto dell'attrice «dal momento della prima colazione alla cena davanti al caminetto». L'occasione è buona, perché Romy Schneider è conosciuta e amata in Austria e Germania per i film sull'imperatrice Sissi; inoltre si è appena conclusa la sua relazione con Alain Delon. L'intenzione è quella di comporre un documento autentico, descrivere non soltanto un bel volto, bensì la donna che il primo piano di solito nasconde. «All'epoca lei era innamorata di Harry Meyen — spiega Syberberg — il quale mi chiese di fare una trentina di tagli. Non erano cose importanti, se lo fossero state ne avrei discusso e avremmo potuto metterci d'accordo, ma Meyen pretendeva che io tagliassi una parola qui e una là (ad esempio non voleva che si sentisse Romy parlare in inglese, per non alienarle le simpatie del pubblico tedesco), e con dei tagli così si rovina completamente il ritmo del film. Mi aspettavo che la televisione si schierasse dalla mia parte contro Meyen e il produttore. Invece si sono rivolti a un altro regista perché eseguisse

i tagli. Ciò rientrava nei loro diritti legali, ma da allora ho deciso che mi sarei prodotto i film in proprio».

Così *Romy* passa da novanta minuti a un'ora, da tre giornate a una sola, e — quel che è peggio — si eliminano tutte le ripetizioni «che creano l'intensità del film», tutte le sfumature d'ambiente. Invece di mostrare la protagonista come «una bambina triste di questo mondo», la versione tagliata si conclude con una foto di Romy-Madonna. «Tutti conoscono il cammino percorso da Romy, diventata attrice internazionale — scrive il regista —, ma questo film, il suo film, il più umano, il film sulla sua vita, l'ha distrutto lei stessa». Per Syberberg la pellicola oggi è assolutamente invendibile. Anzi, costituisce un esempio e una testimonianza della forza dell'aspetto economico nel cinema, dell'incomprensione di funzionari e avvocati (quello di Romy era «il più costoso dell'intera Germania»), della quotidianità dell'amore nel matrimonio (Romy frattanto aveva sposato Meyen), della repressione e commercializzazione della donna da parte dell'uomo, della differenza tra un buon film documentario e uno cattivo.

Die Grafen Pocci - Einige Kapitel zur Geschichte einer Familie (*I conti Pocci - Alcuni capitoli di storia di una famiglia*), girato nel '67, si svolge nel castello di Ammerland, presso il lago Starnberg in Baviera. Il sessantatreenne Konrad, ultimo proprietario, ci parla del più noto dei suoi antenati. Di origine italiana Franz Pocci (1807-1876) era stato maestro di cerimonie del re Ludwig I e aveva realizzato — da dilettante — composizioni musicali, racconti, poemi, caricature sociali, libri per ragazzi e commedie adatte al teatro di figura di Monaco (Münchener Puppenbühne). Un eccentrico dotato di grandi qualità umane: contemporaneo di Wagner e di Ludwig II, avversario dei due ma senza animosità, era un autentico «Spätromantik», un vecchio romantico tedesco. Il film, diviso in capitoli, utilizza tecniche diverse di montaggio e mostra come oggi nel nipote sia possibile ritrovare la stessa immaginazione del nonno: l'ultimo conte taglia il fieno, gioca al calcio, suona la batteria e si reca negli alberghi tre stelle di Monaco a bordo di una jeep, prova felice di una filosofia garbatamente decadente. La sua è una vita simpatica, tranquilla, lontana dall'attualità e dalla civiltà — spiega il regista —. È la vita semplice degli hippy di lusso. Il castello in abbandono rivela nel proprietario un «insolito istinto di decadenza»: fra playboy e contadino, rinuncia e ricchezza umana. Eppure,

nonostante il beato isolamento, l'aristocratico appare a Syberberg «involontariamente più vicino di noi alla realtà del mondo». Per chiarire questa sensazione, e la linea che guida la realizzazione del documentario, il regista cita la «Sanfte Gesetz» dello scrittore austriaco Adalbert Stifter, che — come la filosofia cinese — vede nel cielo, nella crescita delle messi e nella rassegnazione alla morte le grandi leggi della vita, considerando i vulcani, le rivoluzioni e i sentimenti di vendetta fatti spettacolari ma infinitamente più piccoli, effimeri.

Nel 1967 Syberberg fonda la sua casa di produzione — TMS Film GmbH — e nel '69, dopo *Scarabea*, in una settimana gira *Sex-Business made in Pasing*, un documentario sul cinema tedesco a luci rosse. Gli interpreti sono il produttore Alois Brummer e attrici porno. Proibito a Parigi, *Sex-Business* è premiato in Germania, dove il pubblico lo accoglie con curiosità e divertimento, entrando per la prima volta in contatto con un settore quasi sconosciuto dell'industria cinematografica (il film pornografico tedesco è l'esatto contrario del *Blue Movie* internazionale: grossolano, stupido, senza storia, caratterizzato da comicità involontaria e battute da caserma). «Il piccolo borghese al potere — dice Syberberg — regna su un mondo di consumatori composto da operai immigrati e vecchi lascivi (spesso innocui pensionati). Tutto procede a caso. Cinema e cultura diventano fantasmi... Un grande fallimento. Alois Brummer, il bavarese simpatico e bonaccione, diventa il simbolo logico e la chiave di questo cinema commerciale inumano».

Come si vede la tecnica di preparazione di queste opere è un po' diversa da quella comunemente adottata per i documentari: Syberberg considera i suoi sette lungometraggi non-fiction (ai precedenti va aggiunto *Winifred Wagner*) un naturale prolungamento della vita. «Se noi partiamo dall'idea che il film è la continuazione della vita con altri mezzi — spiega il regista —, né specchio né riproduzione, è evidente che le vecchie questioni estetiche — per esempio le opposizioni arte/vita, realtà/natura — non possono più essere poste. Ogni film non-fiction — cinema in diretta, living-camera, lungometraggio o documentario — vale come esempio, ed è altrettanto chiaro che il suo particolare valore rappresentativo cresce per la scelta del soggetto ma anche per il sistema di realizzazione. Così i vecchi concetti poetici di

unità di tempo e luogo ritrovano la loro utilità, perché servono a chiarire il nostro lavoro e contemporaneamente aiutano lo spettatore a scoprire la verità».

Per Syberberg una severa preparazione a livello teorico è più importante del lavoro di ricerca caratteristico dei film di fiction: solo così si ottiene quella semplicità che permette di rappresentare un macrocosmo partendo dal microcosmo. «Può essere più facile rappresentare con precisione un'epoca o altri avvenimenti importanti attraverso un personaggio, una casa, un viaggio, una strada o un luogo, se il soggetto e/o il tema sono stati ben scelti come *centro di un campo di tensioni* [corsivo nostro]. È qui che inizia il lavoro dell'immaginazione, nella scelta e rappresentazione della ricchezza del tema. Per questo è importante ordinare razionalmente il microcosmo, e con ramificazioni robuste. Più imponente è l'insieme di dettagli e di soggettività più si amplia l'orizzonte». Il regista inoltre dichiara in *Le film musique de l'avenir* che, a differenza dei film di fiction (dove ogni cosa è tanto più preziosa quanto più inestricabile), qui si deve «dar prova di lealtà verso il tema, di fedeltà storico-tematica, di un'onestà assoluta e di resistenza a ogni tentativo di corruzione del soggetto rappresentato da parte del committente (televisione, Stato, gli interessi dei produttori), e prima di tutto dar prova di *esattezza professionale* [...]. Questa esattezza professionale garantisce un *equilibrio* fra i diversi elementi del ritmo, del tempo, della tensione e della quiete [...]. È un atto di equilibrio che esige uno sforzo e una concentrazione estremi [...]. Bisogna pensare alla delicatezza del tratto di un disegno di Dürer e alla sua fedeltà alla natura per comprendere quello che intendo dire con *precisione artigianale* e *individualità artistica* nel caso di fedeltà a un oggetto. L'intensità di comunicazione della realtà attraverso l'arte si esprime sia nei grandi affreschi come *Faust* sia nei drammi storici che Goethe considerava esercizi artigianali e non come il frutto di una immaginazione creatrice. Ciò si può dire anche per questa sorta di documentazione fedele, i film non-fiction: esercizio e lavoro d'archivio — secondo i limiti che impone il soggetto analizzato o la realtà della vita —, documento storico tenendo conto della soggettività dell'autore, dell'epoca in cui vive e delle condizioni creative.

[...]. *Chiudi il tuo occhio mortale per vedere prima con il suo occhio interiore la tua propria immagine* è la premessa fondamentale per la concezione dei miei film non-fiction» [corsivi nostri].

Visto che il regista infine paragona queste opere alle nature morte di Caspar David Friedrich — «fredde e intense, piene di una vita spirituale interiore nonostante siano documenti sulla realtà e non invenzioni» — emerge con chiarezza il senso del suo percorso creativo, dove fiction e non-fiction rappresentano lo stesso universo.

Viandanti

Scarabea

Scarabea - Wieviel Erde braucht der Mensch? (*Scarabea - Di quanta terra ha bisogno un uomo?*), primo lungometraggio a soggetto di Syberberg, si ispira a un racconto di Tolstoj, in cui si narra di un contadino in ascolto della moglie che parla con la sorella maggiore facendo le lodi della vita agreste: «Certo, il nostro lavoro è rozzo e volgare, ma d'altra parte è sicuro e non abbiamo bisogno di chinare il capo di fronte a nessuno. Voi, invece, nelle vostre città, siete circondati di tentazioni; oggi tutto può andare bene, ma domani il diavolo potrebbe tentare tuo marito con le carte, con il vino, con le donne, e tutto può andare in rovina». L'uomo pensa: «È proprio vero. [...] L'unica nostra preoccupazione è che non abbiamo abbastanza terra. Se avessi molta terra, non avrei da temere neanche il diavolo in persona». Mefistofele tuttavia è in ascolto, e accetta la sfida («Io ti darò molta terra, e attraverso questa terra ti prenderò in mio potere»). Comprando, vendendo, affittando terra e seminando grano il contadino si arricchisce, diventa in breve un proprietario di tutto rispetto; finché l'avidità lo conduce lontano, verso meridione, nella steppa dei nomadi Bashkir. In cambio di mille rubli il loro capo gli promette tanta terra quanta ne saprà delimitare camminando in cerchio dall'alba al tramonto. La scommessa ha una condizione: se l'uomo non ritorna nella stessa giornata al punto da cui è partito avrà perduto il suo denaro. Nonostante il sole a picco e la calura opprimente l'uomo tenta di abbracciare quanta più terra possibile

e si sottopone a uno sforzo eccessivo; raggiunge il traguardo nel tempo stabilito e muore d'infarto: «Bastarono sei piedi dalla testa al tallone: era tutta la terra di cui aveva bisogno».

Un turista tedesco fa una scommessa con gli abitanti di un villaggio della Sardegna: sarà proprietario di tutta la terra che riuscirà a percorrere a piedi — tornando al punto di partenza — nel corso di una giornata, dall'alba al tramonto. Al termine del cammino circolare, in cui ha vissuto esperienze che lo avrebbero reso felice al di là della sete di possesso, lo straniero ha bisogno soltanto della terra necessaria per una tomba.

Syberberg sposta l'azione dalla Russia dell'Ottocento alla Sardegna del 1968. Siamo sull'altopiano, zona di pastori e banditi: la terra costa poco rispetto al litorale, dove il suo valore è direttamente proporzionale all'incremento del turismo. Un giorno nell'interno arriva proprio un turista, un manager tedesco, il maturo G.W. Bach (Walter Buschoff), che cerca terreni da acquistare, sia lì che sul mare. Il suo cinismo gradualmente si scioglie come ghiaccio al meridione, e il disco solare — che nel racconto di Tolstoj appare enorme e rosso, sanguinante — si rivela per quello che è: cifra del destino e ruota (arcana croce uncinata) della vita, simbolo di quella patria arcaica a cui ogni tanto qualcuno torna per ritrovare se stesso. Il manager all'inizio pensa di essere il migliore, il più abile negli affari, il più forte, mentre nel finale lo troviamo profondamente cambiato: ormai non chiede più terra, bensì pace, serenità, un'esistenza senza profitti al sud.

All'evolversi della scommessa fra lo straniero e i sardi si intrecciano le vicende di una troupe di cineasti che sta girando un falso documentario e la parodia di un western. O, meglio, di uno «spaghetti western», perché su un antico muro di pietra si nota la locandina di *Giarrettiera Colt*, dove un'amazzone bruna e discinta cavalca in primo piano, l'ampia gonna sollevata dal vento. Il personaggio del regista (Karsten Peters) — in sahariana e cappello da cowboy, panciuto, con barba, occhiali neri, sigaro e lattina di birra — si riferisce poi alla figura ben nota di Francis Ford Coppola. Intanto gli indigeni — come i Bashkir — hanno trovato il modo di lucrare intorno alla scommessa organizzando una grande festa di folclore per turisti, a cui casualmente intervengono una ragazza, Bettina (Nicoletta Machia-

velli), e un ex cittadino che si è ritirato a vivere lì e funge da interprete (Franz Graf Treuberg): i due osservano e commentano con citazioni dalle rispettive culture.

Bach è doppiamente affascinato: dalla magia dei luoghi (il paese del sole accecante in cui si realizza l'assoluto), dalla bellezza e dalla sensualità misteriosa di Bettina, strega-madonna. Syberberg infatti ce li mostra in un paesaggio di caverne presso il mare, vicini, nudi, fatti di carne eppure connessi visivamente alla roccia su cui lei è distesa e a cui l'uomo si appoggia in posa statuaria. Il sole ha aperto la mente dell'uomo venuto dal nord, gli ha rivelato l'amore sacro (Bettina nuda sulla pietra o adagiata sulla sabbia) e profano (Bettina in jeans aderentissimi e camicia annodata sotto il seno, Bettina in minigonna, Bettina/Giarrettiera Colt), ma gli ha anche comunicato in un sogno-allucinazione l'essenza di quelle radici che è venuto a cercare nell'isola. Nel sogno — desunto dal racconto di Tolstoj, dove al protagonista appare il diavolo in persona — il manager si trova in ginocchio al centro di un cerchio di madri, tradizionalmente vestite di nero; le donne lo spruzzano con il latte dei loro seni, secondo un rito sardo che gli è stato narrato precedentemente. La sequenza onirica prefigura la morte e trasfigurazione dello straniero, la sua salvezza simbolica. La fine coincide con la conoscenza, che significa soprattutto liberazione, abbandono all'istinto, accettazione consapevole dei misteri di un mondo magico in cui i percorsi del subcosciente sono visualizzati e risolti nel rito, nel cerimoniale mitico.

«Quello che mi interessava in questa storia erano gli elementi arcaici — scrive Syberberg nel suo *Filmbuch* (Monaco, 1976) —, simboli rotondi, figure tondeggianti, un giorno dall'alba al tramonto, sole di mezzogiorno sull'acqua, grande tensione, caverne, la ragazza seducente, la festa con danze e sangue vero (non ketchup), macellazione, occhi vivi e cervella che vengono mangiati dopo averli estratti dal cranio, e alla fine i vermi negli intestini di questi animali. È una macellazione reale: sono gli stessi animali dall'inizio alla fine; la cerimonia dei seni materni che spruzzano latte; *un uomo che arriva in un luogo qualsiasi e vi cerca il suo paradiso, l'utopia, il mutamento interiore* [corsivo nostro]; di quanta terra; lo scarabeo che spinge davanti a sé una palla di sterco come Sisifo la pietra. Poi l'inserimento di una parodia western, con un falso documentario e una troupe che sta lavorando a questo falso documentario».

Con lo stile sintetico/sibillino che gli è consueto, il regista fa il punto della sua avventura creativa: dopo più di ottanta documentari realizzati per la televisione bavarese nell'arco di tre anni, dopo quattro documentari lunghi (i due su Fritz Kortner, *Romy* e *Die Grafen Pocci*) e un cortometraggio (*Wilhelm von Kobell*), ecco il primo vero film a soggetto. Qui gioca senza esitazione molti temi e simboli che caratterizzano l'intera sua opera: il kitsch dotto, l'epica e lo straniamento brechtiano, l'omaggio al documentario, il cinema nel cinema, l'emblema mitico del Ring, anello o cerchio, la seduzione mortale e magnifica dell'istinto e delle forze naturali, il teatro nel cinema, la passione per riti e cerimoniali, l'attrazione/repulsione per l'universo femminile, letteratura e cinema, il senso della Storia e della politica, la scelta e il piacere di andare controcorrente. Perché *Scarabea* è il frutto di una situazione politico-culturale tedesca molto particolare: sono gli anni del movimento di Oberhausen, i giovani registi compiono una «rivoluzione necessaria» contro lo *Heimatfilm* e il predominio del cinema sentimentale. «Una rivoluzione piccolo borghese (cioè una privatizzazione mascherata da problema sociale) che era in parte rappresentata da film politici della prim'ora. Quasi tutti gli autori venivano dal film documentario sovvenzionato dallo Stato, senza esperienza di lungometraggio, senza interesse per la storia del cinema».

Così Syberberg parla di quel periodo, con un lieve snobismo, con il distacco aristocratico abituale, mai dissimulato o nascosto. Il suo primo lungometraggio tuttavia ricorda *Lebenszeichen* (*Segni di vita*, 1967), film d'esordio di Werner Herzog, uno dei suoi involontari compagni di strada. Ancora sud, sole e magia: durante la seconda guerra mondiale in un'isola greca un soldato tedesco fa la guardia a un deposito di munizioni; è solo nel vecchio forte che domina il mare e un giorno — sopraffatto dalla ripetizione quotidiana di gesti inutili e banali — nella luce bianca del meriggio impazzisce, cioè si ribella all'esercito, alla realtà e al destino, subendo l'incanto dei luoghi: cercando se stesso Jedermann (l'uomo qualunque) è diventato Faust, si è dannato.

La visione del Sabba di G.W. Bach (il sogno con le madri nere) e la simbologia circolare si trovano già nelle atmosfere incantate del film di Herzog, in un momento di intensa sintesi visuale; al soldato è apparso — allucinazione o realtà? — il panorama stregato di un'ampia valle popolata di mulini a vento: mille candide vele triangolari spostano le grandi ruote di legno, è una flotta, uno stormo o un'assemblea di giganti uscita dalle pagine di un libro di fiabe? Forse è stato soltanto un colpo di sole, lo stesso lampo bianchissimo che ha segnato la ragione del soldato e quella — ansiosa di perdersi — del personaggio di Syberberg. Sabba, satanismi, magie bianche e nere evocati dalla Sardegna metastorica di *Scarabea* si ritrovano puntualmente in *Fata Morgana* (1968-70) di Herzog, *falso documentario etnografico* in cui l'Africa è vista con gli occhi di chi giunge da un altro pianeta, con finta ingenuità e intenzioni dichiaratamente kitsch.

Questo parallelo Syberberg/Herzog non è casuale: entrambi sono outsider, registi controcorrente, anime solitarie e aristocratiche alla ricerca continua di un senso dell'esistenza e della Storia; entrambi si dedicano all'investigazione dell'irrazionale e dell'assoluto, alla celebrazione delle aspirazioni ecumeniche, dell'orgoglio, delle illusioni e degli abissi dello spirito tedesco. E viene in mente la superba solitudine contemplativa di Goethe ritratto sullo sfondo di un solare paesaggio italiano; per Syberberg (che si è nutrito di letteratura francese) possiamo anche citare lo Stendhal delle novelle italiane: un altro viaggiatore alla ricerca di un passato esemplare, in cui sia possibile ritrovare *l'uomo al naturale*. E con la naturalità, l'assenza dei pregiudizi, la sfida alle convenzioni e all'opinione pubblica, l'anticonformismo splendido di una totale adesione all'istinto. «Anche il governo più barocco e più infame ha qualche cosa di buono», scrive Stendhal riferendosi all'Italia del tardo Rinascimento e del primo Ottocento: «permette cioè di scandagliare il cuore umano come inutilmente si cercherebbe di fare in America, dove tutte le passioni si riducono press'a poco al culto del dollaro». Caratteri autentici, personalità cristalline e incorrotte da malattie sociali quali il compromesso e l'ipocrisia. Visioni dirette della natura, anzi nature vive e vere, con tutti i loro contrasti di luce e ombra. Cinema in bianco e nero, quello di Syberberg, anche quando utilizza il colore. Lasciamo a lui l'ultima parola su *Scarabea*, presentato nel '69 al festival di San Sebastian.

«Molto in questo film era sperimentazione all'interno dell'inconscio verso un'estetica contemporanea. Per me era importante narrare la vicenda di quest'uomo come una favola surreale o un incubo, strutturarla in singole particelle epiche: la successione e la compenetrazione di scene liriche e drammatiche, di paesaggio e di massa, l'uso del monologo, la poesia e la musicalità di scene lente e veloci, il mutamento del ritmo, sesso e violenza, citazioni colte insieme all'istintualità e fisicità animale. Il film è stato girato nei luoghi in cui precedentemente era stata filmata la storia della Bibbia. Non so se tutto questo sia ancora attuale; era il mio primo film a soggetto e non l'ho rivisto da molto tempo: certamente oggi non lo farei così, anzi non potrei più farlo».

San Domingo

L'insuccesso di *Scarabea* rende Syberberg prudente. Con *San Domingo* — tratto da *Die Verlobung in San Domingo* (*Fidanzamento a San Domingo*) di Heinrich von Kleist — il regista pensa a «un nuovo sistema per realizzare un film a soggetto e farlo uscire». Alla ribellione romantica del manager di *Scarabea* (metafora della condizione di ogni uomo in cerca di se stesso) segue una storia d'amore ambientata nella Baviera del 1970. Nel racconto di Kleist invece è il 1803: l'esercito francese è assediato nella fortezza di Port au Prince dall'armata nera del generale Dessalines. Un ufficiale di origine svizzera, Gustav von der Reid, sta cercando di raggiungere la città con lo zio, alcuni parenti e i domestici; durante il viaggio trova rifugio in una casa abitata dall'anziana mulatta Babekan e dalla giovane Tonia. Non sa di essere nei possedimenti del feroce Congo Hoango, uno dei capi della rivolta degli schiavi; anzi si innamora della ragazza, che finge affetto per lo straniero allo scopo di guadagnare tempo fino al ritorno dei ribelli, i quali certamente lo uccideranno. Dall'amore simulato ne nasce uno vero: Tonia, figlia di Babekan e di un ricco mercante di Marsiglia, tradisce la sua metà nera e con un abile stratagemma salva la vita dell'ufficiale. Gustav, equivocando, la uccide. Quindi — saputa la verità — si suicida con un colpo di pistola.

Finale operistico ed «eccessivo», perciò congeniale a Syberberg. Per lui i protagonisti del racconto sperimentano «la natura terribile dell'uomo e del mondo, l'odio delle fazioni che li circondano, il dubbio sull'intensità dei loro stessi sentimenti, l'impotenza, la vergogna e la morte». Tonia e Gustav diventano nel film Alice (Alice Ottawa) e Michael (Michael König), campioni della melanconia, figli di quel *sole nero* che dà il titolo a un bel libro di Julia Kristeva. Sole nero screziato di sangue e di latte, come il viso di G.W. Bach in *Scarabea*.

Alice è una giovane mulatta nata in Germania, figlia di un soldato nero delle truppe di occupazione americane. Vive in una comunità di rocker e frequenta le «cellule rosse» della facoltà di lettere dell'Università di Monaco. Gli amici la spingono a sedurre Michael — giovane di buona famiglia, con i capelli lunghi e l'anima piccolo borghese, nostalgica —, che è scappato di casa e vorrebbe andare al sud, in Africa. Per ottenere il denaro necessario al viaggio quest'ultimo si finge rapito dalla banda dei rocker. I genitori pagano sperando di riconquistare il figlio, che nel frattempo si è innamorato di Alice. La ragazza tenta di inserirlo nel suo mondo, ma Michael ha la certezza di essere stato ingannato e la uccide. Infine scopre che l'amore di Alice era autentico e si suicida.

L'idea iniziale era quella di ambientare il film nelle ex colonie tedesche, ma il fallimento di alcuni giovani produttori, la pessima situazione finanziaria dei nuovi autori e in particolare i debiti causati da *Scarabea* forzano Syberberg a una scelta obbligata: «Decisi di adottare per il film uno stile finanziariamente accettabile, tale da non compromettere il mio avvenire e quello delle opere future». Stimolato dai problemi dei giovani tedeschi di allora — che avevano dichiarato guerra a cultura, costume, morale e politica tradizionali — il regista capisce che il Sessantotto può offrirgli la chiave del suo nuovo stile. Altri autori cercano di trasportare Hollywood a Schwabing (il quartiere degli artisti a Monaco, paragonabile al Greenwich Village di New York), ma per Syberberg Hollywood è morta da tempo: «Così tornai alle esperienze fatte con i documentari e insieme a Christian Blackwood iniziai a girare in 16 mm, con la macchina a mano e il suono in diretta, cose insolite a quel tempo. Realizzammo scene ambientate nell'underground bavarese, con sottotitoli in buon tedesco. [...] Naturalmente

furono decisivi per me lo stile e il linguaggio di coloro che si trovavano di fronte alla macchina da presa, la loro musica, il loro modo di vivere, che nel teatro o nel cinema si esprimono di solito con il confronto e la riflessione, in dialoghi o monologhi realistici. Cercai di trovare uno stile consono a *un giovane neorealismo tedesco* [corsivo nostro]».

Tutto quindi è non tradizionale in *San Domingo*, perché tali sono le situazioni e i personaggi: gli studenti universitari delle «cellule rosse» parlano di violenza e rivoluzione con i ribelli in motocicletta, e questi ultimi — criminali talvolta, oggi quasi tutti morti o in prigione (spiega Syberberg) — si mescolano ai tossicomani di Schwabing. Nel film la comunicazione si attua in discussioni politiche, droga party autentici, corse in motocicletta, risse e musica psichedelica di Amon-Düül (che nel '70 vinse il premio statale per la migliore colonna sonora). Le scene d'azione vengono separate da quelle dialogico-psicologiche; fra gli attori il solo professionista è Michael König, mentre tutti gli altri sono presi dalla strada (il quotidiano «Libération» commenta: «*San Domingo* è l'unico film che racconta con chiarezza e sincerità il dramma dell'estrema sinistra tedesca. Verità e qualità sono intimamente fuse»).

San Domingo contiene inoltre un'anticipazione singolare: una scena si svolge in un albergo presso Neuschwanstein e i protagonisti fanno esplicita allusione al Cigno, che potremmo chiamare il genius loci, il re Ludwig II di Baviera. «Questo film, scrive Syberberg nel *Filmbuch*, costituisce una premessa fondamentale per l'opera successiva, *Ludwig*, e purtroppo ha anche una certa importanza come documento d'epoca. Si conclude con una esortazione fanatica (una citazione di Cleaver): state attenti a non sottovalutare, ignorare o disprezzare questi giovani, perché potranno verificarsi grandi catastrofi, rivoluzioni con cui la gioventù farà piazza pulita. Nelle discussioni che precedettero la realizzazione del film non a caso furono pronunciati i nomi di Baader e Meinhof, che proprio in quegli anni iniziavano la loro attività criminale. Nonostante che il film operi un taglio netto con il mio stile cinematografico e la mia visione del mondo (cercai insistentemente di fare nuove esperienze), vi si trovano schemi compositivi identici a quelli delle opere precedenti: distacco, fedeltà ai temi e agli uomini [nel senso morale e di impegno civile, nel senso brechtiano; n.d.r.], amore per la chiarezza e per la drammaturgia epica, una certa musica e — in senso più

ampio — una musicalità particolare. Il linguaggio non è veicolo di informazione sulla realtà, anzi la musicalità del dialetto [bavarese] e la sua difficile comprensione creano un effetto voluto di straniamento, come nei poemi classici: monologhi, parti riservate al coro, cadenze e una struttura drammaturgica simile a una partitura musicale. I volti sono paesaggi da osservare con calma, mentre le espressioni cambiano e le nuvole passano sopra di loro: la tempesta, il sole o la pioggia dei sentimenti e della vita, secondo il ritmo connaturato all'argomento in questione. Dopo questo film era possibile soltanto un nuovo inizio, che due anni più tardi fu *Ludwig - Requiem per un re vergine*. Il film crebbe e si costruì consapevolmente a fianco e in opposizione al modello stabilito da Visconti, che ha tutta la mia stima e ammirazione. La mancanza di denaro non poteva essere un alibi per le carenze qualitative, perciò doveva risultare qualcosa di completamente diverso eppure immediatamente riconducibile [al film di Visconti]: uno stile nuovo e vecchio, un film-musica che diventa metodo applicabile alle opere future. Regole vecchie e nuove che non condizionano o limitano la creatività, ma affrancano dai codici imposti dall'alto, nel rispetto della grande tradizione cinematografica, specialmente quella degli inizi; regole intese come pietre miliari del fare cinema».

Fin da questi primi lungometraggi viene da chiedersi se siano più importanti loro o le teorie che ne guidano la realizzazione, l'inesausta ricerca di un metodo universale. Certo è che al fondo della creatività di questo regista appartato si trova un'innegabile struttura schizofrenica, uno sdoppiamento voluto e sottolineato.

Prima di tutto, Syberberg lega strettamente se stesso e la propria biografia alla cosmologia simbolica dei suoi film. Ad esempio, adotta lo straniamento brechtiano non soltanto come tecnica ma come *contenuto*: il distacco, l'ironia, il commento sullo svolgersi delle vicende narrate (che continuamente ne mette in dubbio veridicità e concretezza) diventano un *modo* dell'anima, una disciplina esistenziale. Syberberg vive e si osserva, sfoga la propria creatività in fotogrammi densi e «barocchi» ma poi ne corregge l'effetto con calibratissime, impersonali didascalie. Questo straniamento/dualismo caratterizza anche l'operazione di riscrittura in immagini del testo letterario: *Scarabea* e *Di quanta terra ha bisogno un uomo?*, *San Domingo*

e *Fidanzamento a San Domingo* sono scambievolmente il testo e la critica/interpretazione del testo stesso, la sua didascalia. G.W. Bach e Michael — come Syberberg — vivono e si osservano, liberano la propria autenticità in gesti esemplari che poi sostanzialmente negano con un rifiuto dell'azione stessa: sono contemporaneamente imputati e giudici, attori e coro; si propongono un'evasione/rivoluzione e vi annegano dentro, incapaci di controllare il meccanismo innescato.

Sia il manager che Michael appartengono inoltre a una minoranza privilegiata, la classe da cui proviene Syberberg. Il regista agisce come i suoi personaggi: ora *entra* nei panni di famiglia, ed è Bach, Michael o — più avanti — Theodor Hierneis, Karl May, Adolf Hitler; ora ne *esce*, ed è Ludwig oppure l'inconscio del manager e di Michael, il loro aspetto crepuscolare, magico-nostalgico, melanconico. Così Syberberg si fa interprete dell'eterno dualismo germanico: piedi per terra e occhi rivolti alle stelle. E, ancora, ponendo se stesso e i suoi personaggi fuori e dentro la Storia, inscena una rappresentazione emblematica della ben nota dialettica borghese. Autobiografia e autocritica, Syberberg ha due anime che sono un unico corpo (la Germania): è il manager senza scrupoli, lo speculatore alla Grosz, il despota e il piccolo borghese un po' sciocco che sogna il proprio riscatto, mondi impossibili, il bene, leggi più giuste, solenni utopie. È lo straniamento di se stesso e della sua classe, è lo straniero, Wotan travestito da viandante o Wilhelm Meister. Cerca il senno perduto da una intera generazione (quella del nazismo) e allo stesso tempo con i suoi film testimonia l'impossibilità di recuperare una qualsiasi ragionevolezza estetica, una compostezza olimpica. Illustra una crisi che mai si risolve e per questo rigorosamente propone allo spettatore figure e temi aureolati di tragedia, rimembranze dei greci, di Milton, Goethe e von Kleist. È il compagno di strada, l'analista e il fratello di tutti i suoi eroi, il cantore dell'inconscio di un popolo, del cigno immacolato e della notte.

Per chiarire il senso del discorso si può citare qualche brano dal finale del quinto atto della *Torre* di Hugo von Hofmannsthal, dramma scritto fra il 1901 e il 1929 e rimasto significativamente incompiuto, esempio di opera della crisi, profetica.

Il re Sigismondo è gravemente malato, il suo regno è nel caos. Ha saputo dell'avvento di un nuovo leader, che si fa chiamare re dei ragazzi, e lo ha invitato a corte. Costui giunge con molti dei suoi sudditi disarmati, vestito di bianco, porta un elmo con corona.

Sigismondo (apre gli occhi): «Cosa mi sveglia ancora? Chi abita in me che non conosco?» [...] «Chi sei?» / Il re dei ragazzi: «Un re! (si china su di lui) Devi sapere che c'è in me ciò che, anche in piccole dosi, fa ribellare gli uomini, ma in grandi dosi li rende docili e ubbidienti come cani. Mi devi dare la spada e la bilancia: tu non sei stato che un re di transizione. Noi abbiamo costruito capanne, teniamo acceso il fuoco nei camini e trasformiamo le spade in aratri. Abbiamo nuove leggi, perché le leggi devono sempre venire dai giovani. E accendiamo ceri ai morti» (Sigismondo lo guarda e sorride) «Ritiratevi tutti e lasciatemi solo con mio fratello» [...] «Il tuo viso! Cos'è questa luce divina che traspare?» / Sigismondo (lo guarda): «Si spegnerà presto. Dammi amicizia finché ci sono ancora. L'anima è terribilmente ancorata al corpo. Ma la veggente ha detto che in quest'epoca non c'è posto per me» [...] (Si volta, poi dice, con voce chiara, guardando il medico) «Testimonierete che io sono esistito. Sebbene nessuno mi abbia conosciuto» [...] (Cade indietro, tira un lungo respiro e muore. Il re dei ragazzi si alza e leva la mano destra. Tutti si alzano e levano con lui la mano destra. I tre alfieri abbassano i vessilli ai piedi di Sigismondo) / Il popolo: «Strappate i nostri stendardi!» / Il re dei ragazzi: «Silenzio, voi! Voi non potete capire Sigismondo, è come una costellazione fuori dal tempo». / Il popolo: «Sigismondo! Che il tuo nome resti con noi!» [...] / Il re dei ragazzi (mentre sfodera la spada reale): «Tiratelo su. Abbiamo bisogno della sua tomba per rendere sacro il nostro regno». (I ragazzi sollevano il corpo di Sigismondo) «Avanti, seguitemi con questo morto» (Trombe). (Sipario).

Nelle terre del cigno (*Ludwig*)

annegare
affondare
suprema delizia...
R. Wagner

Prima parte. La maledizione

Una didascalia informa che negli ultimi anni della sua vita Ludwig II viveva solo di notte: questa parte del film illustra le visioni notturne del re. Ludwig concede e toglie favori a cortigiani e membri del governo. La sua vita notturna viene spesa a vantaggio dei sudditi più poveri: percorre in lungo e in largo le foreste del regno. L'unica parente degna di confidenza è la cugina Sissi (Elisabetta d'Austria): a lei rivela angosce, terrori e la segreta speranza di potersi ritirare in Svizzera insieme a Wagner. Vorrebbe abdicare, lasciando il trono al fratello Otto, che tuttavia è infermo di mente. Il ministro delle finanze rende pubbliche le cifre ingenti che il sovrano spende per finanziare la musica «scandalosa» di Wagner, mentre il conte Holstein prepara un colpo di stato: Ludwig non dovrà essere ricordato come un martire, perciò sarà vittima di un incidente simulato. Il giovane re di Baviera parla con Elisabeth Ney, una dama di corte, della splendida carrozza che si sta facendo costruire e della maledizione di Lola Montez che lo condanna alla follia.

Seconda parte. Ero una volta

Ludwig è perseguitato dai suoi incubi e da allucinazioni che riguardano il futuro della Germania. Prima Wagner, alternativamente nelle vesti di un possente ermafrodito e di un nano, proclama la libertà dell'arte; poi il valletto preferito gli appare nella divisa del comandante delle SA Röhm, mentre balla una rumba con Hitler. Winnetou gli presenta il suo creatore Karl May; compare Bismarck intento ai piani di guerra. La notizia della morte di Wagner folgora Ludwig, che inscena spiritualmente la morte di Isotta. Sul lago Starnberg il professor von Gudden, chiamato a consulto, riferisce i risultati dell'autopsia che ha constatato la morte spirituale del sovrano. Otto è informato della «morte» del fratello e della nomina a reggente del principe Luitpold. A Monaco disordini e sommosse fanno intravedere la fine della monarchia. Ludwig teme l'arresto da parte dei cortigiani che gli sono ostili, ordina la distruzione dei suoi castelli e ricopre i domestici di regali cospicui. Tra le acclamazioni del popolo il re viene condotto alla ghigliottina ma, secondo la profezia

di una vecchia contadina, risorge immediatamente: in calzoncini di cuoio intona uno jodel. Requiescat in pace! Un piccolo Ludwig, bambino con barba e fattezze di adulto, si asciuga la lacrima che eternamente cola dagli occhi.

Protagonista della prima giornata della *trilogia tedesca* è Ludwig II (1845-1866), re di Baviera a diciannove anni, contemporaneo di Karl May e Bismarck, amico-sostenitore di Wagner, lettore di Schiller, figlio di Maximilian II Wittelsbach e Maria di Prussia: Ludwig, detto «il re pazzo», fu senz'altro una creatura eccezionale, fiore raro e delicatissimo in una serra di piante carnivore.

Il primo Ludwig — il nonno — era stato un gaudente incorreggibile, aveva scandalizzato e affascinato i sudditi legandosi appassionatamente a Marie Dolores Eliza Rosanna, in arte Lola Montez, attrice e ballerina, una delle avventuriere celebri del secolo, che prima di tentare il colpo grosso aveva già sedotto Liszt, Dumas e il noto giornalista Dujarier, incantando — con i suoi spettacoli in stile andaluso — anche Théophile Gautier. Il regno di Baviera, che all'epoca era già descritto come un reame da operetta — la Ruritania o la Marshovia felice di Meilhac, Lehár, Stroheim e Lubitsch — diventa in quegli anni un vero e proprio carnevale, un paese di elfi e fate. Nel 1825 il sovrano si è stabilito al Residenz, un palazzo enorme: chilometri di corridoi e di grotte artificiali, babele degli stili architettonico-decorativi più diversi, trionfo di barocco sontuoso e di delicato rococò. E ora, nel 1842, si compiace di inaugurare un Walhalla a Ratisbona, che costituisce, insieme, una replica del Partenone e un tempio della gloria teutonica, dove campeggiano busti di Erasmo, di Gluck, di un Wittelsbach re di Svezia, di Holbein, di Kant, di Blücher e di un centinaio di altri illustri. Come per spiegare le contorsioni dei rami di un vecchio albero bisogna metterne a nudo le radici, così per scoprire il seme di follia che segnò l'infausta parabola di Ludwig II occorre rievocare le gesta del magnifico e intemperante Ludwig I, il nonno.

Ludwig - Requiem für einen jungfräulischen König (*Ludwig - Requiem per un re vergine*) muove quindi dal primo piano fatale di Lola Montez (Ingrid Caven), che è anche la prima *norna*, una livida donna-vampiro, il cui ruolo si precisa con l'inserimento straniante della canzone «Lola»

eseguita dalla Dietrich. Arcate e torri di roccia, vapori: ai toni inconfondibili di Marlene replicano le prime sonorità del Preludio dell'*Oro del Reno*, e tre fanciulle biancovestite ma provviste di corazza, le *norne* (si allude ovviamente anche al resto del gineceo wagneriano: ondine e valchirie), come le streghe del *Macbeth* anticipano il contenuto del dramma, vaticinando da un dirupo all'altro:

Io annuncio la maledizione di Lola Montez — amante del primo Ludwig, il nonno, cacciata dalla Baviera — per colui che verrà: l'incesto dei genitori, Max di Baviera e Maria Hohenzollern, la nascita del secondo Ludwig, ultimo re di Baviera, simbolo della follia reale, il «furor paranoicus bavariae». Verrà il tempo dei prussiani, che annetteranno la Baviera fondando un impero germanico.

In basso, tra le vaghe nebbie, è apparso un nano-Caligari, il nibelungo Alberich, che nel *Rheingold* maledice due volte: l'amore dapprima e infine l'oro, l'anello («Ognuno si strugga di possederlo, ma nessuno gioisca con frutto di lui!») sottrattogli da Loge per Wotan. Le *norne* (danzando con il nano nero; scenetta da cabaret/opéra-comique):

Una nuova epoca verrà e, con lei, la classe dei proletari. Vedo la caduta dei Wittelsbach. Il re Ludwig non ha alcuna possibilità.

Entra in scena Ludwig bambino, truccato da adulto (riproduzione fedele di una cartolina kitsch collezionata da Karl Valentin), muovendosi goffamente, timoroso della maledizione. Quindi una didascalia (ne seguiranno molte altre, a intervalli regolari) arresta il flusso di immagini e musica per introdurre il personaggio del re (Harry Baer): «Negli ultimi anni della sua esistenza Ludwig II si faceva lavare e vestire di sera, dopo il risveglio. Egli viveva la notte. In una di quelle notti vide la sua vita come la vita di una notte». Ecco la cerimonia della vestizione lentissima del sovrano — performance curata dal fido valletto Mayr e riservata a pochi intimi, che si riferisce alle abitudini di Luigi XIV, modello ideale — mentre una donna in manto scuro (Ifigenia: figura che ritorna puntualmente in *Hitler*) recita un'ode alla notte-morte, opposta alle «chimere del giorno». Il fondale —

ottenuto con la tecnica della front projection — è una prospettiva di archi e colonne neoclassici.

Cambiano scena e diapositiva: ora Ludwig ascolta i pettegolezzi di Hoppe — barbiere di corte — nell'amato padiglione moresco, fra kentie, palmizi e volute di fumo prodotte da un braciere a forma di serpente (il fondale è identico a quello della sequenza iniziale di *Karl May*). Facilmente potrebbe trattarsi di un disegno di Aubrey Beardsley per la *Salomè* di Wilde, dove la penna nevroticamente riempie il foglio in un esorcismo dell'horror vacui: così fa Syberberg, creando intorno al protagonista — pallido e melanconico — un tessuto acustico-visuale che assomiglia all'arabesco, un tralcio melodico infinito che lo imprigiona e accarezza. Arrogante, infantile, dispotico, Ludwig è Des Esseintes, Dorian Gray o Faust, ma anche Nosferatu, il vampiro di Murnau; è il dandy, il bel tenebroso, un campione del decadentismo storico, eppure si atteggia a Sigfrido. Spiega Syberberg:

> Il mito dei Nibelunghi è la cornice del film. E dentro questa cornice si concatenano e si incrociano le allusioni a Ludwig e Wagner. Esse formano un tessuto sullo sfondo di un cosmo epico in cui possiamo riconoscerci e del quale possiamo forse compiacerci tragicamente. Si tratta in effetti del naufragio di un essere umano alla ricerca disperata di un paradiso perduto o artificiale.

Il regista — cultore di raffinate atmosfere letterarie, musicali e pittoriche tendenti sempre alla densità claustrofobica — perfeziona il cammeo di Ludwig riprendendo sovente l'interprete in posa amletica: la mano destra portata alla tempia e il capo leggermente inclinato in avanti, così che siano sottolineati — nello spazio compreso fra la macchia dei capelli scuri e il colletto dorato dell'uniforme — l'incarnato marmoreo del viso, gli occhi e le labbra vistosamente truccati, un neo teatrale e galante posto esattamente al centro della guancia sinistra. Ricordando poi che il re amava rifugiarsi con il barone von Varicourt su un'isola profumatissima dello Starnberger-See, detta Roseninsel perché vi sorgeva un padiglione nascosto da un roseto di quindicimila piante, il protagonista ci appare — nella versione di Syberberg — rosa mistica e camelia, anima ardente racchiusa in un involucro di fragilissimo, deperibile cristallo; ed è noto — se non altro grazie al film di Visconti — come la bellezza femminea del re si guastasse

anzitempo a causa di una malattia dei denti, che lo obbligò a mantenere sempre una certa distanza dai suoi interlocutori. L'equazione neo=isola delle rose innesca poi una geografia fantastica quasi tarkovskiana (chi non ricorda l'oceano-occhio di *Solaris*?). Personaggio di De Quincey o Baudelaire, «enfant gaté» o «maudit» nella tradizione di Caravaggio, Rimbaud e Genêt, Ludwig è legato a Karl May — eroe della seconda giornata della trilogia di Syberberg — dal simbolismo dell'hortus conclusus (rose, serra), dall'accusa di misoginia e omosessualità.

> Le possibilità del cinema dipendono dalla sua capacità di mettere insieme documenti, di lasciare la porta aperta a ogni possibile filosofia, di dare illustrazioni della vita, per tutta la durata dell'oscuro destino di un rappresentante del fantastico — che un tempo interessava — [...], di un noto cantante la cui esibizione vi procura il desiderio di sentirlo cantare sulla scena.

Così scriveva Brecht nel 1926 sul «Berliner Börsen-Courier» spezzando una lancia in favore del teatro. *Ludwig* — con il suo décor profilmico, i «tableau vivant», la tecnica complessa eppure artigianale della front projection, la gestualità misurata degli interpreti, i tempi dilatati, la camera fissa, la quasi totale assenza di esterni — certamente aderisce all'estetica della messinscena teatrale e del teatro filmato, benché la narrazione per blocchi acustico-visivi o «quadri», i titoli e le didascalie (*Leggende*; *Fobie*; *Elisabeth, imperatrice d'Austria, prega Ludwig: state in guardia, presto sarà notte*; *Il re sole di Baviera: il «re vergine»*; *Il gabinetto delle figure di cera*; *Otto, il fratello, e gli infermieri del prof. von Gudden*; *Incubo di un re di sogno*; *La liquidazione del re*; *Noi siamo la coscienza del popolo*; ecc.) suscitino una miscela curiosa di brechtismo e omaggio esplicito al cinema muto, ai pionieri Lumière e Méliès, all'espressionismo tedesco (che sono poi i modelli indicati dal regista).

Teatro e cinema si fondono in un impasto kitsch, dove il termine va inteso nella sua connotazione sublime; l'impianto figurativo e i colori di ogni quadro infatti seguono le orme di un kitsch espressivo calibratissimo, senza sbavature, eccessivo con moderazione, degno delle accensioni liriche di Ludwig subito smorzate da uno spleen elegante, da una composta tristezza (è uno snob, non c'è dubbio: questo il paradosso — e il cattivo gusto —

di un sovrano autentico). «Il potere da solo è niente, tutto sta nel potere di sedurre gli altri», sentenzia: una ragazza nuda apre le gambe alla base del trono, decorato dall'ermellino regale; intorno il solito Oktoberfest di ufficiali, dignitari e montanari in calzoncini di pelle. Si tratta comunque di un kitsch sessuale funereo, del rituale aberrante di un pornofilm, sempre lo spettro e la maledizione di quella dannata Montez (ritratta anche in un'opera geniale di Max Ophüls), di ogni Lola-Lola: lupe affamate, veneri postribolari, cagne alla Grosz, le cortigiane-cantanti rallegrano — si fa per dire — la coreografia del potere, vivono la ribalta nutrendosi di avanzi e carogne. Il re invece odia la politica:

Amo le montagne, i cavalli, Richard Wagner, Edgar Allan Poe. Amo la notte, mistica e inesplicabile, e credo nell'immortalità dell'anima. Sono contro l'imposizione della campagna per l'industria inglese, contro il cosiddetto progresso, contro l'impero prussiano, contro il nazionalismo, il socialismo e gli assembramenti di folle.

Cavaliere del chiaro di luna, sovrano da parata, la scena è il suo mondo: oggi probabilmente sarebbe stato scenografo o regista teatrale. Un'altra carta-coincidenza giocata da Syberberg, che malgrado il distacco brechtiano e la precisione da entomologo evidentemente è coinvolto, si identifica nel suo personaggio.

Paragonabile al re dei ragazzi nel quinto atto della *Torre* di Hofmannsthal, Ludwig agita nebulose utopie di redenzione, anacronistico e antistorico, fratello di Sigismondo, vive fuori dalla realtà quotidiana, non la comprende, fa i capricci con Bismarck come se quest'ultimo fosse un personaggio del suo teatrino da camera, mentre è lui la marionetta e l'altro il vero burattinaio. I sudditi comunque intonano canti in suo onore intorno ai fuochi di bivacco, raccontano delle corse notturne in slitta (splendida soggettiva di un sentiero nella foresta: neve, chiarore lunare, musica; ricorda *Liebelei - Amanti folli*, cioè ancora Ophüls), delle sue fantomatiche apparizioni («I finimenti dei cavalli suonavano come carillon. Aveva grandi occhi blu, quelli di un personaggio da fiaba»).

Ludwig è anche showman-mattatore, inventore di luoghi teatrali (l'altero Neuschwanstein, il «buen retiro» di Schachen, Linderhof con le stanze «a sorpresa» e il sotterraneo laghetto wagneriano), autore della propria

leggenda. Così, nella scena del suo funerale simbolico, ponendosi di profilo alla macchina da presa, davanti alla struttura piramidale che in prospettiva include il trono-feretro, alza il braccio sinistro al cielo in un gesto plateale, da attore consumato, esclamando: «Non ne posso più, non ne posso più! È terribile, ma non posso più sopportare che migliaia di persone mi guardino» (musica: il Preludio di *Lohengrin*). Syberberg infatti propone tre versioni successive della morte del re. Quella a cui ho accennato, conforme alla musica di Wagner, eroica e spirituale; quindi la morte convenzionale: Ludwig viene ucciso in nome dello Stato, parenti e cortigiani hanno fatto credere che volesse provocare la rivoluzione (simbolo: la ghigliottina); infine la morte ufficiale: l'annegamento-suicidio nel lago di Starnberg.

Ci sono momenti in cui troviamo il re addirittura sul palcoscenico, accanto a Sissi d'Austria (Hanna Köhler), in un duetto-dialogo sottolineato dall'Idillio del *Tristano* (il fondale è uno dei suoi famosi castelli).

Ludwig : «Dovrò sposarmi? O sottomettermi agli ordini di Otto von Bismarck? O, ancora, diventare democratico?» — Sissi: «Mi fate pensare a Toro Seduto e al generale Custer. Toro Seduto non aveva la benché minima possibilità contro il progresso e la religione cristiana, ma ispirava simpatia. Gli eroi lottano vanamente contro la ferrovia, il telefono e l'alcool». Il re sogna macchine volanti per combattere l'esercito prussiano, e Sissi: «Anche nelle opere di Shakespeare solo i folli sono ragionevoli». Quando il ministro von der Pfordten elenca — di fronte al sovrano — le migliaia di fiorini spesi da Wagner, il compositore replica: «È per l'arte. È nell'arte che risiede la più grande serenità. In Brecht come in Goethe [sic]». E chi ne ha più ne metta.

In questo pot-pourri iconico-letterario, dietro quinte e sipari, germina il complotto dei cortigiani, organizzato da un compassato signore in costume tradizionale bavarese: questi è il Potere, e dall'ombra amministra la sorte di coloro che — semplici attori, comparse — calcano incerti la ribalta della Storia: vittime presunte, martiri come Ludwig e Karl May.

Sul piano musicale due mondi si scontrano: quello di Wagner e quello ironico dei canti popolari e folcloristici. Si tratta di due mondi contenuti nel film, che si respingono l'un l'altro: il mondo di Ludwig e quello dei suoi avversari (Syberberg).

La seconda parte del *Requiem* si apre con una coppia bavarese che danza nella scenografia originale della grotta del Venusberg (*Tannhäuser*, atto primo): si fanno avanti ufficiali e soldati prussiani (attori e silhouette di cartapesta, si allude allo stile dei fumetti d'oltreoceano); Ludwig è all'apice del suo potere (citazione dello *Jupiter* di Ingres). Compare un grande ermafrodito, dalla cui ampia gonna scaturisce il nano-Wagner: «Io appartengo alla giovinezza, alla rivoluzione del 1848. Ho intenzione di creare una musica nuova per il XIX secolo. [...] Sarò veramente libero solo quando Nikki de St. Phalle, Jim Dine, Werner Schroeter, Magdalena Montezuma ed Ernst Fuchs metteranno in scena la Tetralogia». Il pubblico applaude, prussiani compresi. Ecco entrare Hitler su un'aria di rumba (l'ambiente adesso è in parte una citazione da *Siegfried*, in parte una scena di folclore bavarese: per sottolineare la cesura e il legame fra i due mondi). Il Führer balla con un SA gay al centro dell'inquadratura; fra i presenti si nota una valchiria-cocotte in sottoveste. Da densi vapori sul fondo emerge un Karl May decrepito sorretto da un efebo pellerossa incoronato di piume: «Apprendo ora dal mio amico Winnetou che Toro Seduto si è fatto sconfiggere per errore sotto gli occhi del pubblico durante uno spettacolo di Buffalo Bill». Eccetera, eccetera.

La materia è così densa che, inevitabilmente, dettagli e riferimenti ulteriori sfuggono; semplicemente lo sguardo li coglie, ma la penna non fa in tempo a trascriverli: un totale di Syberberg è proprio un dipinto, una tela, un insieme da decifrare con il fermo-immagine, annotando puntigliosamente i vari elementi che compongono il quadro. In questo il regista si allinea alla sensibilità barocca — più o meno garbatamente surreale, irriverente — di Russell, Jarman e Greenaway. Nella scena in cui Ludwig «muore» per amore di Wagner infatti lo vediamo davanti a un castello fiammeggiante invaso da comitive di turisti; per una coincidenza singolare (forse un prestito) nell'82 Ken Russell ha inserito una scena analoga nell'allestimento fiorentino del *Rake's Progress* di Stravinskij: il protagonista — Tom Rakewell — come alcuni nobili di oggi divide il proprio castello con i turisti, che — pagando il biglietto — contribuiscono alla manutenzione.

Ludwig — ha spiegato il regista — muore due volte oltre l'episodio già citato, dove si inginocchia sotto un cono di luce dando vita a una tela di Ingres, *Il sogno di Ossian*; la morte, in effetti, è il leitmotiv di questo

primo capitolo mistico, sogno della vita, notte artificiale che si avvia alla conclusione. Moderando «il pathos selvaggio della lingua con il realismo lirico dell'immagine», tentando di comunicare un'idea universale tramite l'ironia, Syberberg dipinge l'ultimo quadro, un'apoteosi apocalittica. Il re viene ghigliottinato, ma la testa — tratta dal cesto — è ancora viva: «Padre nostro che sei nei cieli, dona a noi la nostra nostalgia quotidiana e liberaci dalla nostra lucidità, perché è a Te che appartiene la follia, nei secoli dei secoli. Amen». Una nebbia sanguigna si addensa intorno al palco, solcata dai fari di due motociclette; tutti si inginocchiano e Ludwig risorge — nel ruolo di Loge (*L'oro del Reno*, prologo del *Ring*) — intonando lo «Herzherzog Johann-Jodler», a cui si intreccia la melodia finale del *Crepuscolo degli dei* (terza e ultima giornata dell'*Anello*). Sul primo piano di Ludwig bambino, truccato da adulto, che piange la sigla in sovrimpressione è: «Requiescat in pace!».

L'ambizione di Syberberg è evidente: il cinema come opera totale nel senso wagneriano del termine (*Gesamtkunstwerk*), fusione delle arti, contratto fra gli egoismi comuni di musica, danza, parola (poesia)... e immagine; insieme inscindibile, rito e miracolo che sempre si rinnova di fronte alla macchina da presa. Sfogliando Wagner (*Das Kunstwerk der Zukunft — L'opera d'arte dell'avvenire*, Zurigo 1849) leggiamo che:

> L'abbandono supremo e totale dell'egoismo personale, la prova del suo completo assorbimento nella comunità, l'uomo ce la manifesta solo nella morte: in una morte fortuita, non necessaria, determinata dalla sua azione, frutto della pienezza della sua essenza. *La celebrazione d'una tale morte è la più degna che possa essere fatta da uomini*. Mediante l'essenza di quell'uomo *unico*, consacrata da tale morte, ci viene rivelata la ricchezza di contenuto della natura umana.

Quale personaggio storico poteva essere più adatto di Ludwig II a illustrare questa affermazione? Nel 1874, in una lettera a Matilde Maier, Wagner scrisse di lui: «È divino. Se io sono il suo Wotan, egli è il mio Sigfrido». C'era già il compiacimento di confondere immaginazione e realtà, biografia e creazione artistica. Il re-cigno — annegato nel lago Starnberg in circostanze rimaste oscure — raggiunge a buon diritto l'olimpo degli eroi wagneriani.

Ostile «alla ricostruzione storica, alla chiacchiera psicologica, al cinema d'azione, a una certa filosofia del campo e controcampo, alla metafisica dell'automobile e della pistola, all'eccitazione delle porte aperte e chiuse, al melodramma del sesso e del crimine», Syberberg ha redatto il suo film-manifesto, trovando in Ludwig la prima compiuta coincidenza simbolica.

Palcoscenico e backstage (*Theodor Hierneis*)

Monologando per un'ora e mezzo Theodor Hierneis narra del periodo in cui era aiuto cuoco alla corte di Ludwig II di Baviera. Lo spettatore entra con lui negli spazi reali e fantastici del re, come se fosse in visita ai castelli, e segue dappresso le stazioni della vita quotidiana e i momenti della storia del sovrano.

Fra *Ludwig* e *Karl May* si insinua — con valore di intermezzo — *Theodor Hierneis oder: Wie man ehemaliger Hofkoch wird* (*Theodor Hierneis, ovvero come si diventa un ex cuoco di corte*): un monologo di novanta minuti interpretato da Walter Sedlmayr, anche collaboratore alla sceneggiatura. *Theodor Hierneis*, chiarisce Syberberg, è ancora un film su Ludwig; il protagonista ci guida — proprio come turisti — nelle terre del re-cigno, in visita ai suoi castelli.

Le parole e il linguaggio come unica partitura... e su questa base un dramma di Shakespeare comprendente una dozzina di personaggi, oltre al re stesso e ai suoi due successori: lacchè, parrucchieri, cuochi, medici corrotti, attori preferiti, e ovviamente il beneamato compositore, Wagner... Tutto questo universo è rappresentato da un solo attore, che funziona come uno strumento del regista/direttore d'orchestra e compositore (Syberberg).

Con l'abituale precisione didattico-saggistica, mitigata da un'esposizione bizzarra — che spesso non tiene conto della successione degli avvenimenti, ma illumina qua e là procedendo per folgorazioni — l'autore, in *Le film musique de l'avenir*, ci indica i tre piani intersecantisi o chiavi di lettura

dell'opera: la leggenda del re, cioè la sua immagine attraverso i castelli; la storia di un uomo di mezza età che racconta la vita di cuciniere alla corte di Baviera; infine la sua esistenza di piccolo commerciante (Hierneis in seguito diviene proprietario di alcuni appartamenti e di una pizzicheria di lusso).

Lentamente, da una sequenza all'altra, percorrendo corridoi, sale e giardini, lui — che ha conosciuto il gran mondo dalla porta di servizio — ci parla di Ludwig, dei due «padroni» dopo di lui e delle altre figure della corte, ritratti di una autentica galleria di famiglia; l'iconografia dei castelli si rivela quindi — con prudenza e innegabile sussiego — nelle frasi di un uomo semplice che ha avuto contatti con l'alta società e i suoi riti.

Il 1° novembre 1882 inizia dalla gavetta o, meglio, dalla marmitta, sguattero a Linderhof. Nei primi tempi abita in una stanza sotto il lago artificiale che il sovrano ha fatto costruire sul tetto, dove va in barca fra scenari dipinti; lievemente seccato ricorda come l'acqua filtrasse dal soffitto gocciolando sul letto, così che era costretto a dormire con l'ombrello aperto. Ah, che cosa si deve fare per vivere! Discesa una scala ecco le cucine: qui si preparavano delicate vivande francesi (mentre i barbari di Berlino preferivano ricette anglosassoni): «La nostra cucina non aveva niente da invidiare a quella di Napoleone». Si direbbe quasi orgoglio del tegame, nonostante le vessazioni subite, rêverie di quei tempi duri che tuttavia hanno insegnato il mestiere creando la sicurezza di oggi.

A volte Theodor si sofferma a considerare un dipinto, un salone, una decorazione o una veduta più suggestivi di altri (in fondo è stata casa sua, anche se ci torna dopo tanto tempo) richiedendo a noi turisti/intervistatori il giusto tributo a tale splendore. Ludwig, «imponente, pallido e bello», giungeva a Linderhof in una mirabile vettura rococò; un'apparizione soprannaturale: impossibile concepire un monarca più perfetto. La prima regola era inchinarsi immediatamente irrigidendo le braccia, senza guardare finché il re non ti avesse notato. Siamo nel vestibolo, dove si trova una pittura raffigurante il risveglio di Luigi XIV, e Hierneis si lancia in una dotta disquisizione sulle varie tecniche di riverenza, presentate alla corte dal valletto Mayr, l'uomo importante con una maschera nera (il sovrano gli aveva detto che non sopportava più la sua faccia; poi il servitore andò in Germania e scrisse le sue memorie), fido o traditore? Anche lui adesso è ricco.

La mdp riprende stucchi e racemi dorati, volte affrescate, impiantiti preziosi, fughe di stanze: non si può fare a meno di pensare a Resnais (*L'année dernière a Marienbad*, 1961), a una identica intenzione metafisica. Questa invece è la sala del trono, dove l'ex Hofkoch riferisce che a venticinque anni Ludwig — avendo già i denti rovinati — poteva ingerire solo alimenti liquidi e per tutto il giorno teneva un fazzoletto profumato davanti alla bocca. Quest'altra è la camera da letto: la sveglia del sovrano viene paragonata a quella del Re Sole; seguono pettegolezzi su Hoppe, il barbiere, un altro «uomo importante». In una saletta incontriamo i ritratti di Pompadour, Dubarry e Maintenon, le più belle signore di Francia: sì — commenta il buon Theodor — gli piaceva molto anche la letteratura francese.

Ora l'inappuntabile cicerone ha cambiato l'abito, perché siamo all'esterno, nel parco («Per il re non c'era niente di impossibile. I suoi ordini non dovevano essere mai discussi»), quindi nella grotta, presso il lago in cui è ormeggiata la ben nota imbarcazione-cigno ispirata a *Lohengrin* («Per tutti il re aveva regali, per i cucinieri niente, niente! Ma noi amavamo lo stesso il nostro sovrano»). Hierneis — misurato, compiaciuto di sé, del suo ombrello e del bel completo verde da cacciatore — descrive la capanna di Hunding, che oggi non esiste più (la dimora di quest'ultimo, costruita intorno a un gigantesco tronco di frassino, è la scenografia del primo atto della *Valchiria*). Subito dopo entriamo nel padiglione moresco, tappa abituale della passeggiata nel bosco.

«Gli elementi raffinati di un mondo leggendario (immagini) — scrive Syberberg — contrastano con il quotidiano (testo)». Come i colori della foresta e del cielo si oppongono all'artificio degli interni (soprattutto gelatine rosse, gialle e azzurre), come gli occhi del protagonista negano spesso la retorica e l'ossequio delle parole: «Quando iniziai il servizio a corte mi dissero: fai il tuo lavoro e non badare al resto. [...] Non è affatto vero che ci fossero orge, come dicono le malelingue». Questi due mondi separati talvolta si congiungono, e Hierneis narra delle notti che precedettero l'arresto di Ludwig a Neuschwanstein. Il re, preda dei nervi, misurava avanti e indietro le sue stanze ai piani superiori, mentre — di sotto — i cucinieri tremavano d'inquietudine, erano psicologicamente sulla stessa lunghezza d'onda del re. O si confrontano: Theodor può finalmente guardare il sovrano che giace morto davanti a lui, «gli occhi negli occhi».

Oneri della ribalta, gioie e dolori del palcoscenico. Ludwig è arrestato nella camera da letto, Hierneis pensa: come deve essere difficile una situazione simile per un uomo del suo rango, lui che non vuole essere mai guardato negli occhi, e commosso improvvisamente fa la riverenza, allora certamente ritenuta una critica. Il cinismo del borghese benestante ha ceduto fuggevolmente a un lampo di intimità, di calore umano quasi.

Atmosfera di leggenda, chiacchiere dei domestici, diplomazia dei valletti, tutto si capovolge continuamente nelle riflessioni e nei sentimenti del pubblico; tutto evolve nel sistema artistico della sua fantasia, che all'improvviso è capace di costruire la propria musica (Syberberg).

Così Theodor Hierneis — il narratore — si identifica con uno spettatore immaginario, vive e rappresenta il controcanto delle emozioni della gente comune posta di fronte al destino tragico di un regnante; Syberberg ricerca la simbiosi fra palcoscenico e platea. Quest'ultima è simboleggiata da coloro che occupano il backstage, i locali di servizio. Tuttavia la posizione dei domestici, che si trovano *in basso* rispetto ai padroni — gli attori designati dal copione (re, principi, cortigiani e blasonati vari) —, allude a uno schema identico, eterno, classico: che situa gli dei *in alto*, nel Walhalla, e gli uomini laggiù, come il lupo e l'agnello nell'apologo noto. Ancora più giù ci sono i mostri, i nani, gli abitanti di Nibelheim. Fra cielo e inferno stanno i buoni borghesi (*heaven* e *hell*, come nel teatro elisabettiano), quindi *Theodor Hierneis*, parlandoci di un re, racconta piuttosto l'avvento di una nuova classe, quello annunciato dalle *norne* all'inizio di *Ludwig*, la maledizione di Lola Montez. Al contempo il film ritrae l'ambiguità di questa classe, che dice di essere *fuori* dalla Storia e invece sogna di starvi *dentro*, senza accorgersi come in questo perenne conflitto risieda il farsi della Storia stessa. Si sostituisca al termine «storia» il vocabolo cinema e il gioco è fatto. Hierneis torna sui luoghi del re cercando di spiegarsi (spiegarci) l'esistenza di questo fantasma, la mdp riprende Hierneis in quei luoghi, ma se noi (con il regista) siamo Hierneis, dov'è la realtà e qual è la finzione?

Rappresentazione dell'enigma. Tutto coincide, nella cosmologia particolare di Syberberg, e tutto convive: Wagner, Nietzsche, Brecht, Mahler e

Weill, le leggende germaniche e la Grecia classica, Goethe, Baudelaire, marxismo e nazismo, cinema, teatro, letteratura, musica, filosofia, poesia, saggistica, star, generici, vigliacchi ed eroi. Suprema ambizione teutonica di un circuito-ciclo chiuso, autoriproduttivo e onnicomprensivo, ricapitolazione sublime, bagaglio masturbatorio. *Wort-Ton-Drama*: accentuazione dei valori semantici a svantaggio dell'oggettiva razionalità formale. Qualsiasi elemento rimanda a se stesso perché contiene già tutti gli altri.

Personaggi, storie e immagini sono intrecciati e ripresi il più spesso possibile (contrappunto armonico): il lago sul tetto di Linderhof — che si è formato nell'immaginazione dello spettatore — diventa visibile in una riproduzione appesa al muro della baita di Schachen (Hierneis: «Effettivamente non sorprende che una persona cominci a delirare se da bambino non ha avuto abbastanza da mangiare»). Sulla parete si trova esposto anche un paesaggio con il castello dell'infanzia del re, presso Hohenschwangau, un eden nelle Alpi bavaresi: «Il re voleva farsi costruire un paradiso, avrebbe potuto farlo in Baviera, se avesse voluto». Enumera le piante e gli uccelli rari che Ludwig amava, ma non può astenersi dal commentare: «Quando un re va in montagna è una vera spedizione!». Naïveté mista a buon senso popolare non gli impediscono l'ammirazione del «romanticismo selvaggio» di quest'ultimo. Descrive minuziosamente le colazioni, i pranzi a palazzo o all'aperto: ingrediente per ingrediente, ricetta dopo ricetta. Sono i mille nomi e le virtù del profeta, i lussi del proscenio: a Schachen furono ospiti Félix Dahu e l'attore Joseph Kainz.

Qui, sulle cime, nel nido dell'aquila — lontano dai fasti di Linderhof e dal fiabesco Neuschwanstein (con i suoi affreschi dei Nibelunghi, le allusioni al Graal, la sala di Tannhäuser) — Ludwig fece costruire un altro universo esotico. Il nostro accompagnatore, bonario e ammiccante, apre la porta di questa caverna di Alì Babà ed ecco stucchi dorati, turcherie, velluti preziosi... Hierneis apprezza piuttosto il paesaggio (tutto quel luccichio forse lo annoia): là vediamo il monte Partnach, il Partnachklamm e il plateau Schneeferner, la sommità delle Alpi, quindi Waxenstein, il picco Dreitar e il Partenkirchen; quasi uno spot pubblicitario (sappiamo che Theodor è un mercante affermato). Il cuciniere aggiunge di esservi tornato con la famiglia: le montagne erano belle, le stesse, ma senza il Cigno

l'incanto era svanito. Nello chalet il re sognava «*i suoi viaggi immaginari in Oriente*»; voleva perfino costruire un palazzo d'inverno in stile cinese, ma non ne ebbe il tempo: «*Faceva galoppare la sua fantasia come un bambino*».

Sorvegliatamente pettegolo, rispettoso della memoria di Ludwig e delle sue bizzarrie, Hierneis ci porta anche a Neuschwanstein, narrandoci le vicende dell'arresto («Wer des Todes Nacht Liebend ersehnt»); la sala delle stalattiti, lo studio: «Come potete sostenere che sono un malato mentale, se non mi avete ancora esaminato?», disse il re a von Gudden. Al ricordo della frase disperata fa riscontro il commento straniante del narratore: tante grandi cucine e tutte per una persona sola! Che etichetta complicata, elaborata, orientaleggiante! C'erano perfino i biglietti di perdono. Pensate che al re piaceva mangiare il pavone, cucinato con erbe aromatiche, decorato con le sue piume, servito su un piatto d'argento.

Theodor si anima e confessa tutto l'affetto per la «Bayerische Heimat», ma il suo amor di patria è sospetto, perché quella strizzatina d'occhio un po' rozza e pragmatica — un guizzo alternato al timore reverenziale — comincia a far luce sul suo stesso passato. Nel retroscena e nel sottoscala infatti si pensava soprattutto agli affari: i vecchi compagni, di cucina e non, testimoni delle losche manovre dei successori di Ludwig, e in particolare coloro che lo videro morto, oggi sono borghesi cospicui. Lui ha fatto lo stesso: prima servendo il reggente Luitpold, quindi il re Otto; trasferendosi poi alla corte di Berlino, per tornare infine nell'amata Baviera, dove — povero cuciniere — inaugura una pizzicheria di lusso divenendo fornitore del palazzo.

Così, tutto il rispetto e l'omaggio dovuti alla testa coronata che fu il suo padrone svaniscono in poche, rapide battute: l'omino stempiato, grassoccio, vestito con fin troppa cura, ha fatto il suo mestiere vendendo l'icona del re — souvenir e cartoline illustrate — ai bravi turisti/spettatori pronti a bere qualsiasi retorica. Hierneis non è un dio e non è un mostro, ma solo un cinico opportunista, disposto a sfruttare il suo diario del backstage per ricavarne onori e denaro. È pur sempre un servo (loseyano), in effetti. C'è chi sale e chi scende: questo è il momento di Theodor Hierneis, che tenta — con l'abituale cautela — le tavole del palcoscenico. Presidente dell'associazione dei commercianti in generi alimentari costosi e derrate coloniali, ha ottenuto — in occasione del sessantesimo compleanno — addi-

rittura un articolo elogiativo-biografico sul giornale della prima: «Dio lo ricompensi dei suoi meriti — vi si legge — e faccia che, alla fine della sua vita, possa guardare indietro scorgendo soltanto bontà e agiatezza». Ma basta! — sembra dire l'amabile, sfuggente anfitrione — questa è un'altra storia.

Una didascalia finale sobriamente informa che l'ex cuciniere concluse il suo piccolo show di illusionista smaliziato nel 1953, a ottantaquattro anni di età. E il protagonista, che ha narrato di sé parlando di un altro (mascheramento teatrale), chiude il libro di memorie — ahimè, non tutte piacevoli — gettando un ultimo sguardo alla rocca, svettante lassù, sul fondale del cielo.

Paradiso perduto (*Karl May*)

Chi non sa mentire
non sa che cosa sia la verità.

F. Nietzsche

Diviso in due parti («Nelle profondità sanguinose e oscure», «L'anima è un grande paese in cui noi ci rifugiamo») il film descrive gli ultimi anni di vita dello scrittore Karl May, il Salgari tedesco. Personaggio ambiguo e complesso, May risolve le difficoltà coniugali in un «ménage à trois» esteso alla segretaria. È sospettato di omosessualità a causa di alcune amicizie singolari, mentre le pubbliche virtù e una crescente popolarità letteraria sono messe in crisi da una velenosa campagna della stampa che riesce a trascinarlo in tribunale. Qui vengono alla luce losche vicende finanziarie legate ai diritti d'autore. Si scoprono anche le sue scelte politiche pacifiste. Settantenne, avvilito, stremato, May muore davanti alla tenda indiana che ha eretto in giardino sussurrando una frase simile a quella che Hitler avrebbe pronunciato pochi giorni prima della scomparsa.

«Sono nato in un villaggio della Pomerania» (Syberberg). «C'era in Sassonia un uomo che si chiamava Karl May» (didascalia): così nel segno dell'intreccio biografico/autobiografico e della proiezione simbolica inizia la seconda giornata della trilogia tedesca, *Karl May*, appunto. Questo «c'era

in Sassonia» stimola ovviamente una ricognizione del personaggio storico: chi era Karl May?

Nato nel 1842 a Hohenstein-Ernstthal da una famiglia tradizionalmente povera di tessitori, ebbe un'infanzia tristissima, senza alcun conforto: il nonno suicida, la madre debole e malaticcia, il padre bevitore, violento e dilapidatore, più tredici fratelli, di cui nove morti in tenerissima età. Il quadretto patetico si completa con una figura mitizzata da May adulto: la nonna, stupenda e suggestiva narratrice di favole. Il piccolo Karl — intelligente, lettore vorace di libri d'avventure (fra cui le opere di Zane Grey), molto versato nelle lingue (da grande ne avrebbe sapute alcune decine, dialetti esotici compresi) e nella musica — è aiutato da un nobile locale e studia nel seminario protestante di Waldenburg. Sembrerebbe il primo gradino della carriera di un qualunque bambino prodigio, senonché — dopo tre anni — May è espulso dal seminario per indegnità, in seguito al furto di alcune candele; perdonato, gli si concede di proseguire gli studi al seminario di Plauen, dove — nel 1861 — supera l'esame di candidato all'insegnamento scolastico. Supplente a Glauchau, maestro ad Alt-Chemnitz, gode fama di bugiardo, ruba l'orologio di un collega, è radiato a vita dal corpo insegnante.

Nel 1864 comincia a organizzare truffe e imbrogli, anche travestendosi: lo arrestano e a Lipsia viene condannato a quattro anni di lavori forzati. Li sconta nel penitenziario di Osterstein, ma — appena uscito — riprende l'attività criminosa meritandone altri quattro a Waldheim. Qui — come in un romanzo di Dumas padre — il cappellano cattolico Johannes Kochta gli suggerisce di fissare sulla carta i suoi sogni avventurosi, anziché realizzarli nella vita quotidiana infrangendo la legge. È la salvezza: dal 1874 May si dedica alla letteratura d'appendice e in seguito — con un successo strepitoso — al romanzo d'avventura. Nascono i personaggi che hanno tenuto sui libri due generazioni di ragazzi tedeschi: Winnetou, Old Shatterhand, Kara ben Nemsi (ovvero «Karl di Germania»). L'editore Fehsenfeld si innamora delle sue storie e le stampa.

Ormai ricco, Karl si «reinventa»: decide — in omaggio ai lettori — di visitare quei luoghi che ha soltanto immaginato (Egitto, Palestina, India). Tra il 1899 e il 1900, tuttavia, subisce i primi duri attacchi della stampa (è accusato di mendacio, bigottismo opportunista, immoralità, corruzione

della gioventù tedesca, grossolanità letteraria; si rispolvera il suo passato scomodo) e i primi processi: un linciaggio ininterrotto, tenace, a cui si aggiungono le malignità della prima moglie Emma e di Rudolf Lebius, giornalista senza scrupoli. Nel 1908 compie un viaggio negli Stati Uniti e in seguito sposa Klara, vedova Plöhn, da sempre amica-segretaria. Vince qualche battaglia contro i suoi denigratori, viene festeggiato dai fedeli raccoltisi a Vienna — durante una conferenza a cui assiste anche il giovane Hitler — e ottiene la stima di Bertha von Suttner, premio Nobel per la pace. Muore nel 1912 a *Villa Shatterhand*, Radebeul, sussurrando: «Vittoria! Grande vittoria!» e «Rose...».

La biografia di May è la trama del film di Syberberg. L'abbiamo esposta per esteso perché si tratta di un autore pressoché sconosciuto — o, meglio, «sommerso» — in Italia, nonostante i settanta titoli tradotti in ventidue lingue e letti ancora oggi con accanimento (una statistica pubblicata dall'editore Ueberreuter stabilisce che, solo in Germania, May ha venduto fino al '74 più di quaranta milioni di copie). Scrittore «per la gioventù», Salgari germanico, può essere considerato l'interprete della moralità guglielmina e borghese, della sostanziale ambiguità di un'epoca. Se nelle ultime opere May realizza «una commistione grandiosa e visionaria di epicità sensazionale e di autobiografismo riversato nel simbolo» (scrive Italo Alighiero Chiusano), la sua figura storica è un carattere ideale per Syberberg:

> Nel dominio della musica si chiama «melisma» la fusione di voci e suoni diversi. La letteratura parla di «emblematik» quando questa unità inseparabile di ambivalenza e di contrasti sia finalmente raggiunta. Si è vicini alla tecnica di Brecht nelle canzoni che accompagnano le grandi tensioni dialettiche dei dialoghi. Così Karl May può essere «vittima e assassino, rappresentante e avversario, ribelle e apologeta del secolo dell'imperialismo», e questo in un unico personaggio. Ciò determina la nascita di miti, attraverso la sovrapposizione inestricabile di soggetti diversamente costruiti che si basano sulle storie e leggende dei popoli.

Karl May — ladro, bugiardo, truffatore megalomane e letterato — diventa un personaggio *melismatico* e *mitico*, il luogo dei punti — e dei nodi — dell'anima di una società.

Anno 1900; davanti a un fondale dipinto — che riproduce il padiglione moresco della residenza di Ludwig II a Linderhof — Karl May (Helmut Käutner) e il giovane Horace Herzfelder («un compagno di viaggio che lui ama e che l'ama», specifica il regista), in abito coloniale, passeggiano fra le kentie e i palmizi di un paesaggio esotico: canti di uccelli, ruggiti di belve, la Quarta sinfonia di Mahler e il Lied *Das himmlische Leben* (la vita celestiale), il paradiso perduto. La scena idilliaca dissolve nel modellino di un villaggio sotto la neve: Hohenstein-Ernstthal, cioè il focolare domestico la patria (*Heimat*), l'infanzia. «C'era in Sassonia un uomo che si chiamava Karl May».

Questo il preludio. Syberberg spiega di aver utilizzato la neve per sottolineare la miseria della vita quotidiana del protagonista in contrasto con il paesaggio esotico del sogno: la sequenza delle Indie Orientali si fonde con il flashback dei ricordi d'infanzia e della povertà degli Erzgebirge (Monti metalliferi) sassoni, con i tetti di una cittadina «alla Faust», sintesi della casa natale di May e di citazioni da Murnau. La dissolvenza fa sì che per noi — sin dall'inizio — finzione e realtà siano mescolate inestricabilmente, secondo una *matematica del labirinto* voluta e ricercata dal regista («un viluppo di sentimenti e di idee che hanno preso forma acustica e visuale»), dove inizio e fine si corrispondono.

La rete fittissima di riferimenti biografici, autobiografici e artistico-creativi si arricchisce di altri elementi quando si consideri, ad esempio, che in due poveri villaggi degli Erzgebirge (regione situata attualmente nel territorio della Germania Democratica, ai confini con la Cecoslovacchia) — Helfenstein e Hohenthal — sono ambientati altrettanti romanzi «emblematici» di May: *Der Fremde aus Indien* (*Il forestiero che venne dall'India*) e *Das Buschgespenst* (*Il fantasma della macchia*). Se poi ci si lascia sedurre dalla suggestione dei titoli il gioco si fa proprio labirintico, un carosello di rimandi e allusioni: Syberberg — nato in un villaggio prussiano come Karl May — narra la vicenda simbolica di quest'ultimo, vicenda che lo scrittore adombra (trasfigurandosi) nelle pagine dei suoi romanzi. Così che, effettivamente, lo spettatore ha l'impressione di perdere l'orientamento: Syberberg è l'autore o il protagonista del film? May si trova dentro o fuori i suoi sogni letterari d'evasione? E noi — prigionieri della rete — siamo Syberberg o May? L'uomo venuto dalla provincia tedesca — lo straniero, il fantasma

della macchia — è il regista o lo scrittore? E ancora: se nel film — e nella Storia — May e Herzfelder sono rispettivamente Old Shatterhand e Winnetou, chi è Syberberg in rapporto a May?

Sono interrogativi aperti, anche se questa presunta identificazione totale rivela altre radici: Shatterhand e Winnetou si ispirano certamente a Natty Bumpoo e Chingachcook dei *Leatherstocking Tales* di James Fenimore Cooper. Lo scrittore inoltre si fece fotografare da Adolf Nunwarz nel costume di Shatterhand, che è molto simile all'iconografia diffusa di Buffalo Bill, e così appare in una delle scene iniziali del film, in posa statuaria e spavalda durante una conferenza (completo da westman in pelle di daino, cappello nero a tesa larga, stivali alti da prateria, collana di unghie d'orso e lazo a bandoliera, fucile Winchester decorato con borchie — ogni borchia un nemico ucciso). Afferma, senza pudori, di essere reduce dalle terre degli Apaches, di cui è divenuto capo dopo la morte del suo amico Winnetou. Quindi — assecondato da un presentatore (quasi un imbonitore da fiera) — si cambia d'abito: ora è Kara ben Nemsi (mantello bianco, gilet ricamato all'araba, turbante, fascia in vita con sciabola e pugnali, colt nella mano destra), un altro pastiche d'avventura, una fanfaronata degna del Bill Cody di Altman.

Impostore, ciarlatano, prestigiatore, illusionista, May-Syberberg allude alle origini del cinema; in questa prima parte — intitolata «In Finsteren Blutigen Gründen» (Nelle profondità sanguinose e oscure) — vediamo le donne della sua vita, Emma (Kristina Söderbaum) e Klara (Käthe Gold), divertirsi con la lanterna magica a una fiera di paese: passano fotogrammi in bianco e nero e a colori da *La fée Carabosse* e *Le voyage à travers l'impossible* di Méliès. D'altra parte, è lo stesso Syberberg a fornirci come sempre una chiave di lettura nel saggio *Le film musique de l'avenir*:

> Una serie di associazioni collega strettamente i blocchi acustici e visivi. Nessun dettaglio deve rimanere isolato, nulla deve sembrare pura apparenza, gesto o decorazione. Tutto deve trasformarsi in segnali che, attraverso la ripetizione, diventano il *leitmotiv* che caratterizza i personaggi, le situazioni, il tema o l'azione. [...] Il montaggio diventa il segreto del film, il «découpage» il battito del suo cuore, e la grande finalità è quella di ritrovare l'aura del mito.

Come *Ludwig* anche *Karl May* è sorretto da una partitura acustico-visiva in cui si individuano ritornelli o refrain legati ai personaggi:

> Il film innesca il processo di «riconoscimento» [del protagonista] attraverso scenette, conversazioni interiori, duetti, cori e a solo, scenografie teatrali che — secondo i vecchi principi utilizzati nella musica, in forma di ripetizione e variazione — rafforzano i personaggi, descrivono la loro situazione interiore coniugandola con i motivi e le intenzioni del film (Syberberg).

I monologhi, in particolare, illustrano l'universo interiore «dell'ultimo grande creatore di miti del secolo che ha visto morire le leggende». Se lo stile di *Ludwig* era quello di un Requiem, *Karl May* — spiega il regista — è un mostruoso *Kammerspiel* con le regole di una *Kammermusik* sulla frase «Die Seele ist ein weites Land in das wir fliehen» (l'anima è un grande paese in cui noi ci rifugiamo), che ne suscita una dello scrittore inglese Leslie Poles Hartley, «Il passato è un paese straniero, dove tutto accade in modo diverso» (da *The Go-between - L'età incerta*), diventata poi la dedica al film di Losey. La ricerca delle proprie radici, dell'infanzia, dell'anima e dell'aura del mito muove perciò da quello che potremmo definire un autentico *contrappunto acustico-visivo*, o anche un tappeto alla Henry James, in cui reperire la cifra di un enigma storico e culturale (quel «ventre materno» che generò il Terzo Reich).

I personaggi di May, perfino gli accessori del loro costume «di scena», sono stati oggetto di culto; «Henrystutzen», «Silberbüchse» e «Bärentöter» — così si chiamano i tre fucili leggendari — suscitano in questo Walhalla per ragazzi le stesse emozioni dei martelli dei Nibelunghi o del bastone di Wotan nella Tetralogia wagneriana, o della sacra lancia di Longino e del Graal in *Parsifal*. Un olimpo di superuomini, dove trionfa il mito dell'amicizia virile celebrato anche da Fenimore Cooper: l'amore nei boschi o nella giungla. Tra le accuse che May ricevette nel periodo peggiore della sua esistenza, vi fu quella di omosessualità. Shatterhand il bianco e Winnetou l'indiano, il buon selvaggio rappresentante una razza in estinzione:

Era a capo scoperto e aveva i capelli raccolti sulla testa a forma di elmo, ma senza penna e tanto lunghi che gli ricadevano poi a zazzera sulle spalle. I suoi lineamenti erano quasi più nobili di quelli del padre. Doveva avere all'incirca la mia età, e appena lo vidi mi fece una profonda impressione. Ci fissammo con uno sguardo lungo e scrutatore, poi mi parve di vedere apparire per un momento nei suoi occhi seri, scuri e vellutati, una luce amichevole come un saluto che il sole manda alla terra attraverso due nuvole.

Sembra il primo incontro — e «coup de foudre» — di due capitribù germanici (quell'elmo naturale di Winnetou ricorda l'elmetto chiodato prussiano), un'affinità elettiva sancita — più oltre nel romanzo — da un patto di sangue. Per questi due semidei amanti già si annuncia il Ragnarök, l'inevitabile caduta, il disastro cosmico.

«Come mi presenterò a sua altezza? In qualità di cowboy o di scrittore?», si chiede May nel film. Non è un quesito ozioso, perché di lui furono lettori attenti Guglielmo II e Hitler. Appunto, Karl May profeta di una grande Germania e al contempo della disfatta; così ce lo presenta Syberberg ricorrendo al consueto stile epico brechtiano. Si tratta, in effetti, di un processo al personaggio: il giudice — la mdp (il regista) — ascolta-osserva-riprende/registra in un rigoroso straniamento le deposizioni dei testimoni e di May imputato, qui — come nei suoi libri — narrante in prima persona, ma anche narrato da tutti coloro che dicono di averlo conosciuto. Il figlio del povero tessitore di Ernstthal non ha scelta: è simile al leone impagliato che — fra pelli di animali feroci, teste d'alce, tappeti orientali, ornamenti, narghilè, panoplie di fucili e zagaglie — domina lo studio dell'artista immaginifico. Infatti — lui assente — Emma, Klara e una frau Münchmeyer provvista di frusta cantano e ballano (in odore di lesbismo) attorno al feticcio immobile del re della foresta.

Villa Shatterhand in effetti è un luogo bizzarro, ricorda le scenografie del muto o la casa degli Adams nel noto serial televisivo statunitense: mal frequentata (dall'ex detenuto sifilitico Max Dittrich), vi si tengono sedute spiritiche e puntualmente appare una fanciulla velata in atteggiamento medianico (storicamente Luise Fritsch), sempre pronta a svenire. Lo schizofrenico May, barricato nella scenografia dello studio, combatte senza tregua la sua battaglia quotidiana contro la calunnia: è Buffalo Bill, ma anche Don

Chisciotte; ci appare indifeso, impotente, preda di loschi affaristi e femmine ciniche. Tuttavia, è anche il proletario senza scrupoli che aspira alle stelle, l'uomo che si è fatto tutto da sé e vorrebbe adesso anche un titolo di Dottore: «Sono anni che l'Università di Rouen me l'ha promesso. Intanto Chicago me l'ha conferito per il mio *Leone d'argento*. Soltanto la Sassonia si rifiuta di darmelo». Il calcolo, l'avidità meschina di chi è venuto dal nulla cedono all'incantesimo e al fascino della cultura, alla seduzione di quel regno spirituale, dominio dell'anima, simboleggiato da una grande biblioteca:

Libri, libri, libri... Anime prigioniere nei loro castelli, che si sono liberate scrivendo. [...] Io scrivo romanzi, devo diventare un romanzo io stesso. Ma che importanza può avere la sorte di un uomo solo quando sono in gioco questioni fondamentali per l'umanità intera?

Così monologando, muove un mappamondo: il riferimento al *Grande dittatore* di Chaplin è talmente ovvio da assumere un significato più ampio. May si aggrappa alla sfera, vi trova sostegno, conforto, ma soprattutto annientamento; abbraccia il mondo in un impulso autodistruttivo nietzschiano: è l'anima totale che egli brama e ricerca. A questa vaga aspirazione utopica si oppone la malvagità costante dei suoi detrattori, guidati dal satanico Oskar Gerlach, orbo da un occhio, appassionato di strategia militare, soldatini e giochi di guerra. Male e bene si confrontano nell'aula del tribunale, da cui lo scrittore sembra uscire riabilitato (anche se lui e Gerlach in effetti sono le due facce della stessa medaglia, la Germania guglielmina). May si separa da Emma, e Klara suggella questa prima parte del film dicendo: «Tutto si sta mettendo a posto».

«L'anima è un grande paese in cui noi ci rifugiamo» recita la didascalia-programma della seconda parte, in cui — sancito il divorzio dalla prima moglie — le autorità affermano che Emma ha rinunciato al nome May per la perversione e l'omosessualità del marito. Quest'ultimo, legato al palo come un San Sebastiano, subisce decorosamente il supplizio: ormai è un martire decentemente borghese, vestito con cura, l'inseparabile bastone da passeggio e una canizie che rafforzano l'odore di santità, vero o presunto.

Syberberg ovviamente ironizza su questo aspetto del personaggio e, quando la polizia perquisisce *Villa Shatterhand*, fa esclamare al distinto padrone di casa: «Questo è un colpo basso, mi priva del mio più alto ideale: la fede nella giustizia tedesca». L'emarginato che vuole integrarsi a ogni costo sembra a tratti lucido e consapevole (nel 1909 scriveva: «Non sono così sciocco da nascondermi che mi si considera un reietto, respinto dalla Chiesa, dalla società e dalla letteratura»). Altre volte è un pagliaccio dedito a frodi patetiche (si scopre che il titolo americano di Dottore gli è stato conferito da John Molock, barbiere di Chicago). Più spesso delira, vittima del complesso di persecuzione:

È tutto un complotto; la stregoneria e l'odio di Emma, mia ex moglie; quelle vecchie storie di lesbismo. Un'idea uscita dall'inferno dei demoni di Emma Pollmers: lei ha bruciato tutti i contratti stipulati con Münchmeyer. Vampirismo del basso ventre, fiori velenosi della crudeltà di un ragno spiritista; questo demone perverso ha distrutto se stessa in mancanza di altre vittime. [...] È lei all'origine di tutti i miei guai di oggi: liberatemi dalla sua influenza, signor giudice istruttore.

Siamo in pieno melodramma: Emma, al processo, lo guarda come se si trattasse di un pazzo. Era folle Karl May? Certo vive — per Syberberg — in un universo interiore popolato di figure inquietanti, lemuri del subcosciente. Louis Napoleon Krügel, un ex disertore, dichiara sotto giuramento di essere stato compagno dell'imputato nelle foreste dell'Erzgebirge, quando erano briganti e derubavano soprattutto donne in viaggio. Vero o falso? Romantico o brutale? Jekyll o Hyde? Il regista complica l'enigma, lo dilata, esalta il May profeta decadente — spirito solitario fantasticante al pari di Ludwig e Hitler («Voi siete il Faust dei poveri», afferma l'amico pittore Sascha Schneider) — e lo abbatte («Opere omoerotiche di uno scrittore per la gioventù: Winnetou e Old Shatterhand nei nostri licei classici!», si indigna il Ministro della giustizia), poiché il martirio prelude alla redenzione, al *riconoscimento* finale.

«Ora tutti sono contro di lui — commenta Gerlach — la Chiesa perché è un immorale, i patrioti perché è un pacifista, gli insegnanti e i critici letterari perché non ha un bello stile». Toccato il fondo dell'abisso, lo scrittore — più triste ma più saggio divenuto — cammina con Klara nel parco,

che allude all'*Isola dei morti* di Böcklin: Tolstoj è scomparso, dice, «un altro che è uscito dalle tenebre scrivendo». Durante la notte May non riesce a prendere sonno, si alza, scende le scale e — spargendo neve sul plastico del suo villaggio natale (lo stesso che abbiamo visto all'inizio) — ricorda:

A quel tempo mia nonna mi prendeva sulle ginocchia: «Io l'ho trovata», diceva, «tu sei l'anima umana». A quel tempo non capivo. Per me tutto era anima in quanto non potevo vedere niente. Ma potevo sentire, toccare, udire le persone. Ignoravo tutto dell'aspetto delle cose, non potevo che immaginarle interiormente e l'immagine era quella dell'anima. Ho imparato a vedere, ma ancora oggi è lo stesso: io vedo attraverso le cose e i corpi — nelle mie stesse storie — perché sono rimasto un bambino, e mi rivolgo ai miei lettori come un bambino a un bambino; è questo che spiega il mio successo. La gente si emoziona soprattutto quando si sente toccata nell'anima: è lì che vivono i racconti delle nostre nonne, le paure e i sogni della notte. [...] E se un poeta non avrà l'immaginazione fertile, mai riuscirà a suscitare nel suo popolo la passione che dorme nel subconscio di ognuno. Ma guai a voi se arriva un falso profeta e libera l'energia negativa, che si trova ugualmente latente in quello stesso popolo a cui appartengo con mia nonna, mio padre e mia madre, quella brava donna.

Il monologo — nello stile di un dramma di Hofmannsthal — chiarisce l'ossessione mistica del protagonista, l'assillo di Dio, dell'amore fra gli uomini, dell'aspirazione a un futuro di riconciliazione universale. Lo scrittore — profeta disarmato — è anche il regista, la cui adesione emotiva a questo brano densissimo appare evidente: siamo quasi alla fine e, puntualmente, ritorna all'inizio. Il Ring, l'anello, sta per chiudersi eppure — in ossequio alle regole della partitura ottico-visiva — la conclusione wagnerianamente si fa attendere, l'iterazione del leitmotiv (il villaggio sotto la neve) prefigura l'apoteosi di May.

Riabilitato, considerato un buon tedesco, un tedesco vittorioso, lo scrittore è ricevuto dalle altezze imperiali a Vienna. L'uomo che nessuno ama, sempre inquieto, sempre errante, simbolo del travaglio dell'anima germanica (così lo definisce, in una vera e propria elegia, Bertha von Suttner) entra nella Kapuzinergruft, la Cripta dei Cappuccini, e si inginocchia ponendosi — di profilo alla mdp — sullo stesso piano e nella medesima posizione di Ludwig nella scena della sua morte simbolica, al centro di una strut-

tura piramidale composta alla base da una breve scalinata e al vertice da una tenda nera a due bande assicurata alla volta (è una costante strutturale che ritorna in *Hitler*, anche sotto forma di citazione da *Ludwig*). Le note della Seconda sinfonia di Mahler amplificano il momento della resurrezione di May. Spiega il regista: «La musica amalgama neve-idillio-sofferenze-vittoria dell'anima-liberazione».

Dalla cripta si passa a una serra senza vetri, dove Karl May giace sul letto di morte, davanti a un teepee indiano. Cade la neve imbiancando il lenzuolo nero cosparso di rose, Klara — inginocchiata a sinistra — sussurra: «Sei stato sulle Montagne Rocciose, là dove pochi sono stati, sulle montagne dello spirito, ora sei a casa». Karl: «Sì, sono tornato infine al paese delle cacce eterne. Vittoria. Una grande vittoria. La vittoria della luce». Klara: «Rose. Il rosso delle rose».

Il percorso narrativo circolare si compie in una folgorante coincidenza di citazioni: chi non penserebbe immediatamente all'ultima parola pronunciata da Charles Foster Kane nel film di Welles, quel «Rosebud» geniale che è la chiave dell'anima riconducendo tutto all'infanzia? Eppure — come già scritto — May personaggio storico disse veramente quella frase: potrebbe essere stato Welles a citarla.

Ultime considerazioni su questo *Karl May* che costituisce il nucleo della trilogia di Syberberg. Se *Ludwig* si avvale ampiamente della tecnica della front projection, qui — tranne alcune sequenze, soprattutto nella prima parte — lo stile è sostanzialmente tradizionale, senza eccesso di effetti teatrali. Ha scene girate in esterni e interni opportunamente variati. Per quanto concerne gli attori Syberberg — utilizzando le star dell'U.F.A. — ha voluto arricchire il film, nel confronto ieri-oggi, di suggestioni quali la loro «presenza, precisione, tradizione culturale, età». Il fascino personale di Helmut Käutner, ad esempio, nei panni del protagonista. Autore di film brillanti, Käutner (1908-1980) sfugge alle strettoie della «Traumfabrik», ma arriva tardi al successo con la commedia *Kleider machen Leute* (*L'abito fa il monaco*, 1940) e il melodramma bellico *Auf Wiedersehen, Franziska* (1941). Regista corretto e professionale, figurativamente elegante, nonostante un dissidio con Goebbels evita i film di propaganda superando senza danni il

turbine della Germania hitleriana e la crisi del dopoguerra. Negli anni Cinquanta partecipa attivamente al rinato cinema tedesco, pur restando fedele ai suoi toni smorzati, ironici o commossi, melanconici. Usa il registro di un umanitarismo generalizzato, vago e utopistico, ispirandosi anche alla letteratura (in particolare a Carl Zuckmayer), cercando di vivere fuori della mischia: questa è la prima coincidenza con il protagonista del film di Syberberg. Come Karl May, Käutner inoltre conosce la fatica di un riconoscimento ottenuto con il tempo, la gloria della ribalta, viaggi (in Francia e negli USA), un mesto declino e il ritiro negli anni Settanta. Il suo volto di sognatore, o maschera neutra, è per Syberberg una pagina bianca ideale, il *sembiante/specchio* su cui riflettere i tormenti di un'anima e di un'epoca.

Insieme a Käutner troviamo Kristina Söderbaum nel ruolo di Emma May. Opposizione chiara tra marito e moglie, tra il sogno e la realtà, tra le nebulose utopie di Weimar e il rigore del nazismo. Ragazza di buona famiglia borghese, la Söderbaum incarna lo spirito del cinema di propaganda. Diva esordiente in *Jugend* (*Giovinezza*, 1938) di Veit Harlan, perfettamente in linea con tutte le valchirie hitleriane — che sono ariane bionde, sane e vigorose dagli occhi azzurri — è alternativamente madre di famiglia e, in caso di comportamento irregolare, obbligatoriamente suicida. Si guadagna infatti il soprannome di «Reichwasserleiche», ovvero l'annegata del Reich. Sposa Harlan, regista di regime, e con lui gira l'antisemita *Jud Süss* (*Süss l'ebreo*, 1940), il kolossal *Der grosse Koenig* (*Il grande re*, 1942) sulla vita di Federico il Grande, e *Die goldene Stadt* (*La città d'oro*, 1942), vicenda drammatica di una ragazza di campagna corrotta dalla vita cittadina. Premi a Venezia, ruolo divistico indiscusso accanto alle varie Dagover, Porten, Tchechowa, Schmitz, Leander, Ullrich, Harvey, Baarova, Hoppe, von Nagy, Rökk. Chi meglio di lei poteva interpretare, in *Karl May*, una consorte-vipera ostile allo scrittore di libri per ragazzi? Colpisce a tradimento il suo Karl, mite e innocente, ma non troppo, come il nazismo storicamente ha fatto spazzando via i prodotti del periodo weimariano. Syberberg si diverte opponendo Käutner e Söderbaum, certamente diversi nel film e nella vita, mescola le carte, provoca — con la loro presenza, precisione, tradizione culturale, età — una serie di echi e di cerchi concentrici.

Degno di nota è il fatto che in *Karl May* non si odono musiche wagneriane. A Mahler, Chopin, Liszt, Gounod e Bach si alternano melodie orientaleggianti, barbariche (flauti, tamburi), e nenie: questo diversamente da *Ludwig* e *Hitler*. La messe di riferimenti iconografici che caratterizza questi ultimi inoltre non trova riscontro nel film su May, salvo le citazioni puntuali dell'opera di Sascha Schneider, che dipinse nel salone di *Villa Shatterhand* una tela inquietante, *Der Chodem* (1903), dove un uomo nudo si ritrae davanti a un demone luminoso — la sua proiezione ideale, forse. Pittore fantastico e visionario — legato a Blake e Füssli — Schneider fu l'illustratore prediletto da May per le edizioni Fehsenfeld (*Der Schut*, *Winnetou*, *Ardistan und Dschinnistan*), subì l'influenza del decadentismo. I personaggi creati da May diventano, tramite lui, nudi essenziali, isolati sull'orizzonte infinito, superuomini disperati, oppressi, cupi o allucinati, prefiguranti la pittura di propaganda della razza — l'iconografia nazista — e comunque attoniti, idealizzati, languidi, sperduti al crocevia della Storia: un canto del cigno per l'epopea prussiana.

Una valchiria (*Winifred Wagner*)

> Qui sto io, formo uomini secondo la mia immagine, una stirpe, che mi sia simile nel soffrire, nel piangere, nel godere e nel rallegrarsi e nel non curarsi di te, come io faccio.
>
> *J.W. von Goethe*

Winifred, vedova di Siegfried, figlio di Richard Wagner, rievoca in un lungo monologo la sua esistenza nella casa Wahnfried, dimora del compositore a Bayreuth, distrutta dai bombardamenti durante la seconda guerra mondiale. Narra dell'amicizia con Hitler, del dopoguerra, della nuova Bayreuth gettando un ponte fra passato e presente.

Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975 (*Winifred Wagner e la storia della Casa Wahnfried dal 1914 al 1975*) — bianco e nero, girato in presa diretta per cinque giorni nello stesso luogo —

originariamente avrebbe dovuto intitolarsi *Götterdämmerung*, e costituisce la prefazione al film successivo, *Hitler*. È una lunga intervista a Winifred (79 anni), la nuora di Richard Wagner, e un documentario molto denso, insolito. La franchezza dell'intervistata ha turbato e irritato i cultori di Bayreuth, e prima di ogni altro la stessa famiglia Wagner, i cui membri ormai rifiutano di incontrare non solo Syberberg, ma anche il figlio di Winifred, Wolfgang, che aveva dato il suo assenso all'uscita del film, e il nipote Gottfried, che vi ha lavorato come assistente volontario. Perfino l'Arri-Kino, noto cinema d'avanguardia di Monaco, ha rifiutato di proiettare la pellicola, che comunque è stata vista in Europa e negli Stati Uniti sia nei cineclub che in televisione.

Winifred Williams nasce nel 1897 a Hastings da genitori inglesi. Rimasta orfana a due anni, viene mandata prima a Gotha, dal nonno paterno, poi a Berlino dal professor Klindworth, che è amico di Hans von Bülow, adatta partiture di Wagner e ha conosciuto personalmente il compositore. Nel 1914 Winifred si reca per la prima volta a Bayreuth, dove resta fortemente impressionata dalla Tetralogia, dal *Vascello fantasma*, da *Parsifal*. Presentata alla famiglia Wagner, subisce inevitabilmente il fascino di Cosima. L'anno seguente l'inglesina di Hastings sposa il quaranteseienne Siegfried Wagner, fra il 1917 e il '20 gli dà quattro figli (Wieland, Wolfgang, Friedelind, Verena). Dopo la guerra, nel '24, comincia a occuparsi con lui del rinato festival di Bayreuth. Tutti vivono a villa Wahnfried.

Questo racconta l'anziana Winifred a Syberberg: ci troviamo nello studio di Wahnfried, lei siede allo scrittoio del Maestro, ripresa in primo piano. La vedremo alternativamente colta di spalle, seduta in poltrona, di tanto in tanto in piedi, o mentre pranza. Nel corso delle cinque giornate in cui il film è diviso muterà d'abito solo tre volte. Il regista aggiunge alla storia della sua vita — e del mondo che lei rappresenta — immagini e spezzoni documentari dell'epoca, opinioni di contemporanei e non, ricorrendo spesso alle didascalie per aggiornare lo spettatore sulla storia o per integrare/chiarire alcune dichiarazioni dell'intervistata. Syberberg infatti pone alla signora delle domande, la interrompe, cautamente la provoca. La sua voce fuori campo spiega, in una sorta di introduzione al film, che Winifred ha accettato per la prima volta di rompere un silenzio durato trent'anni.

La prima immagine è un'istantanea di villa Wagner distrutta dai bombardamenti: «Wahnfried — dice Syberberg — ideale di tranquillità e di serenità, illusione del paradiso terrestre. Qui [Wagner] creò le sue opere, da *Siegfried* a *Parsifal*». Altre foto della villa bombardata, stanze, soffitti, affreschi, decorazioni, stucchi che ci riportano a un modello di lirica melanconia filmica (*L'anno scorso a Marienbad* di Resnais). Vediamo quindi la pianta della casa, la facciata e i gruppi di famiglia. Il regista commenta: «Wahnfried, questa atmosfera di racconto incantato evocata da Siegfried Wagner nei ricordi della sua giovinezza, un mondo mitico all'ombra della civiltà industriale». Passano immagini della ricostruzione: oggi Wahnfried è un museo. Syberberg aggiunge: «Qui la storia di una famiglia e la cultura nazionale si sono fusi».

Nel preludio il regista innesca i primi elementi di quel tessuto complesso che è il suo «film-musica»: le parole, da lui dette (voce fuori campo) e scritte (didascalie) hanno una sostanza poetica, non sempre mascherata da una pretesa oggettività (procedere cronologico, senza montaggi immagine-sonoro, primi piani calmi, concentrati), che le collega alla colonna musicale (vengono usati brani dal *Siegfried Idyl*: questo vento straniato-romantico avvolge come una spirale la protagonista isolandola in ciò che afferma, eppure Winifred è *nel* flusso delle immagini, il suo volto di pietra si confonde con le rovine di Wahnfried, acquista un valore simbolico, è un ideogramma, è il tunnel che si crea all'interno di ogni vortice: raccorda gli inferi al cielo.

Winifred è anche la sfinge/specchio: chi la interroga si risponde. Winifred è un idolo androgino: timida fanciulla inglese e strega valchiria, moglie e madre-lupa che narrando diventa Cosima, poi Wagner stesso o il marito Siegfried, Hitler e la Germania nazista, genio o serpente a sonagli, donna d'affari e potere che non è mai andata in pensione, oppure una signora nata nell'Ottocento che rievoca il passato. Spiega Syberberg: «All'inizio un'introduzione, cui corrisponde, per formare una cornice, una fine costruita come una cadenza. All'interno, con pause, contraddizioni, errori, correzioni, viene esposto il tema della decadenza della borghesia prendendo a oggetto una casa e una famiglia: la villa dell'artista come utopia di un mondo incorrotto, gli ospiti e amici fatali, da Ludwig II fino a Hitler, Nietzsche, Gobineau, Chamberlain, spiriti europei del XIX secolo, la fondazione dello

impero artistico di Wagner nell'amministrazione degli eredi. Cosima — come ottocentesca apoteosi femminile dell'emancipazione e regolarizzazione dello status di outsider, la figlia di aristocratici e artisti nata da un'infamante relazione illegittima e scandalosa adultera, ma anche custode del focolare e del Graal — si procura del tutto conseguentemente come continuatrice una donna emancipata, la fanciulla inglese diciassettenne. Winifred Wagner diventa grande amministratrice e custode del Graal, donna emancipata, ma di un tipo che oggi nessuno vuole più. La continuatrice della gran dama del XIX secolo — Cosima. Essa stessa vittima del suo tempo e della sua società, decide più virilmente di tutti gli uomini della casa in favore del nuovo Reich del sanguinario amico e diviene pertanto risoluta rappresentante di un'eredità storica oggi non amata e volentieri taciuta, e così fonte e testimonianza del suo tempo al di là della sua prospettiva soggettiva. Ne va alla fine del tema arte e politica, della famosa estetizzazione della politica, che qui riceve una *rappresentazione classica* [il corsivo è nostro], ed è testimoniata in modo del tutto semplice e personale. Una donna di potere, precocemente emancipata, che può solo giustificarsi testimoniando con convinzione di non aver saputo nulla di nulla. Politica per non-politici, dimostrata alla fonte più importante, l'unico precursore riconosciuto da Hitler per la sua ideologia: Richard Wagner e la sua musica. E inoltre, come questa potesse venire usata come mezzo di potere e di forza all'insaputa delle sue vittime».

Winifred è quindi il ritratto dell'inconscio: intervistandola Syberberg analizza i propri segreti terrori e piaceri, sottolineando la difficoltà e l'ambiguità del giudizio. La necessità di mettere una cornice al quadro vivente proposto dalla signora-Gorgone esprime il desiderio del regista di razionalizzare e comprendere. La cornice-spirale, come la mdp, delimita il caos e contemporaneamente lo blandisce, lo accarezza: l'autore si strugge di funerea melanconia e allo stesso tempo si punisce per tale sentimento morbosamente dedicato al male; cioè celebra in Winifred la madre e in se stesso il figlio di una identica dannazione germanica. Com'è bello entrare nell'utero creato dallo scarico della doccia di *Psycho* e indossare i vestiti della mamma! Questo cerimoniale ci restituisce l'essenza di un contatto-fusione perduto; vogliamo sapere: la mamma era veramente così cattiva?

Cifre alla mano Winifred commenta la riapertura del festival nel primo dopoguerra, nonostante l'inflazione. Nel 1930 muoiono Cosima e Siegfried, Winifred regna da sola a Bayreuth imponendo la triade Preetorius (scenografo) — Furtwängler (direttore d'orchestra) — Tietjen (direttore artistico). Si varano rappresentazioni celebri, mentre dal '36 alla fine della guerra Wahnfried viene messa a disposizione di Hitler e Bayreuth diventa il suo teatro di corte.

Syberberg a questo punto (terzo giorno) definisce la storia di casa Wagner come «il capitolo della banalità del male e anche del male della banalità», e riporta un giudizio di Friedelind relativo al suo primo incontro con il dittatore: «Un giovanotto scese dalla macchina, calzoni corti, una camicia di lana [...]. Aveva uno sguardo avido» (1923). La madre non è d'accordo, e narra come invece i bambini adorassero Hitler, che li portava in giro sulla Mercedes e la sera spesso si tratteneva nella loro camera come uno zio affettuoso. A Bayreuth inoltre proteggeva cantanti e musicisti ebrei od omosessuali. Fino al '39 — dice Winifred — si trattò di «nazionalsocialismo nobile»: Hitler non può essere totalmente condannato, perché venerava la memoria del Maestro e il *Parsifal*, perché la aiutò sempre in occasione del festival.

Se nella prima parte dell'intervista Winifred ci è apparsa una mite, dignitosa vecchierella, ora si trasforma in Brunilde: dura, mascolina, mascella aggettante enfatizzata dalla testa tirata all'indietro, impugna con decisione lo scettro-lancia e non subisce più, anzi si impone, giudica. Il Führer era così ingenuo «da credere che Göring avesse perso la sua passione per la caccia dopo aver visto la morte del cigno nel primo atto del *Parsifal*». Le baciava la mano e questo non piaceva alle SA, conduceva una vita da asceta. «I suoi nemici dicevano che aveva qualcosa di demoniaco. Io darei alla parola il senso goethiano». «Il mio nazionalsocialismo era legato alla figura di Hitler». «Io lo chiamavo Wolf e lui mi chiamava Wini». «Se Hitler entrasse dalla porta in questo momento, sarei altrettanto contenta di rivederlo come lo ero allora. Lo ricorderò sempre con profonda gratitudine». Certamente Winifred si rifiutò sempre di indagarne il lato oscuro.

La spirale Syberberg nuovamente avvolge Winifred nel mito: inquadrata di spalle, la donna commenta la foto della facciata di Wahnfried, dove

Wotan e Sigfrido simboleggiano la musica dell'avvenire. Vi si legge: «Wahnfried, qui i miei tormenti si sono placati, perché questa casa è il luogo della pace». Bombardata dagli inglesi nel '45, la villa in seguito è occupata dagli americani, che frugano le macerie in cerca di souvenir. I Krupp dell'industria culturale diventano per Syberberg figure tragiche di Atridi: «Si può vedere come l'utopia borghese diventi idillio nella vita privata, e così l'intero sistema crolli senza la musica del Maestro, musica che questi era ancora capace di trarre a viva forza da sé e dalla vita. Senza la musica di Wagner, la casa Wahnfried era condannata al crollo».

Questo gioco ambiguo di massacro e glorificazione culmina nel racconto del processo subito da Winifred nel '47. Condannata ai lavori forzati e alla confisca dei beni, perde la direzione del festival, non può parlare in pubblico, deve pagare una multa di centocinquanta marchi al mese. Ma nel '57, dopo la partenza degli americani, ritorna a Bayreuth e impone i suoi figli: «Credo che non esista nient'altro che la mia posizione, che è quella di resistere a tante cose». Nel '75 è ancora sul campo, disposta comunque ad abdicare in favore dei figli, indomabile frassino wagneriano.

Prima di chiudere l'intervista ha il tempo di raccontare il giallo affascinante delle sette partiture originali donate da Wagner a Ludwig II, che per ottocentomila marchi furono vendute dai Wittelsbach a un gruppo di industriali della Ruhr, i quali ne fecero omaggio a Hitler nel giorno del suo cinquantesimo compleanno. Da allora se ne sono perse le tracce; forse sono cadute in mano ai russi, forse sono ancora nascoste. Lei tuttavia continua a cercare il tesoro o, meglio, l'Anello: monumento alla tenacia e al cinismo, convitato di pietra, grande anima ambigua che nel pantheon di Syberberg — un Walhalla di eroi-demoni — si affianca a Ludwig, Karl May e Hitler.

Del suo volto fermo e scavato, simbolico e classico, su cui la macchina da presa morbidamente scruta una frana o un passaggio, di questa maschera sulla quale «parole e mondi nascono e tramontano», il regista si è ricordato opportunamente nel *Parsifal* per realizzare il set stesso, la gigantesca maschera mortuaria di Wagner.

Dal paradiso perduto all'inferno culturale (*Hitler*)

Soltanto che gli dei non furono mai
i soli padroni.
E neppure la natura.

K. Marx

Parole (una prefazione)

Dalle due ore circa di *Scarabea*, *San Domingo* e *Ludwig*, dopo i novanta minuti di *Theodor Hierneis*, Syberberg passa alle tre ore di *Karl May* e in un'improvvisa, crescente espansione narrativa raggiunge cinque ore per *Winifred Wagner*, e addirittura sette con *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler, un film dalla Germania*).

Hitler, presentato nel 1977 al London Film Festival e l'anno dopo a Cannes, è il progetto più ambizioso del regista. È un film-saggio e una rappresentazione-oratorio, un affresco barocco dipinto con la tecnica dello straniamento brechtiano e un tribunale presieduto dalla macchina da presa. Non è facile da raccontare, perché vi compaiono tutti i simboli e i temi caratteristici dell'autore, tutti i rancori e le polemiche nei confronti del suo paese, della cultura tedesca attuale, dei critici cinematografici: elementi che vengono condensati e fusi nella narrazione di alcuni aspetti e situazioni della vicenda del Führer.

Per capire *Hitler* è utile leggere il saggio di Syberberg dedicato alla chiarificazione dell'opera: *L'arte come salvezza dalla miseria tedesca*, una sessantina di pagine fitte di annotazioni, considerazioni, accuse, profezie, aspirazioni, progetti, dati storici, filosofici, politici e sociali. Da questa composizione/magma emergono due concetti fondamentali: la elaborazione del lutto, la rappresentazione della colpa. La teoria psicanalitica classica (Abraham, Freud, M. Klein) afferma che la depressione, come il lutto, maschera un'aggressività contro l'oggetto perduto e rivela così l'ambivalenza del soggetto (depresso) nei confronti dell'oggetto del suo lutto. «Io l'amo», dice il depresso di un essere o di una cosa che ha perduto, «ma più ancora lo odio; perché lo amo, per non perderlo lo porto dentro di me; ma siccome lo odio quest'altro in me è un cattivo me, io sono cattivo, sono uno zero, mi uccido».

Che cosa ha perduto e perché è in lutto la Germania (= soggetto depresso)? Syberberg pensa che l'origine del lutto del popolo tedesco sia il *sacrificio volontario del proprio irrazionalismo creativo* (ragione per cui la Germania «ha veramente perso la guerra»). Il regista scrive: «Dobbiamo accettare la materia inquietante di cui siamo fatti. È questo atto dell'accettare, nel procedimento salutare dell'arte, il metodo per superare e riconoscere la colpa e noi stessi, per molti altri. Si tratta dell'*arte di elaborare il lutto*». E ancora: «*Lo splendore e la miseria dell'irrazionalismo* ci sono ben noti, eppure senza di esso la Germania sarebbe il nulla, pericolosa, malata, priva di identità, esplosiva, sarebbe solo l'ombra delle sue reali potenzialità. [...] Cos'è dunque l'irrazionalismo, come lo intendo io ora? Achternbusch parla di 'risata irrazionale', e mi viene da pensare a Büchner, via via sino a Valentin. [...] Preferirei definire questa irrazionalità come l'ultimo principio della struttura incommensurabile del nostro essere artistico, l'insolubile, la nostalgia, il desiderio struggente di significato nella follia, *in quella opera d'arte che è il film*». Se l'irrazionalismo si pone come mondo «altro» e tenta di sopravvivere nell'arte, «*la conoscenza sarà vissuta come ambivalenza* e, nella migliore delle ipotesi, come arte finalizzata a raggiungere quello stato d'abbandono tanto amato dagli uomini»: che oggi si identifica, per Syberberg, nell'opera d'arte totale del nostro tempo, nel cinema.

«*Hitler non si combatte con le statistiche di Auschwitz e con la sociologia della sua economia, bensì con Richard Wagner e Mozart*». Hitler e Goebbels siamo noi, spiega il regista: senza i mostri dell'irrazionalismo non esisteremmo, così come non possiamo fare a meno del suo volto luminoso (Hölderlin, Schiller, Runge, Friedrich,...). Il cinema, inteso come *arte di elaborazione del lutto*, è strumento di conoscenza e di salvezza proprio nel mettere in scena i vari aspetti dell'irrazionalismo nazionale. Hitler è «il nodo centrale di questa operazione, la ferita dolorosa che dovremo penetrare». Come Diogene, Syberberg cerca l'uomo, cioè — nel suo caso — il tedesco «al naturale» e l'identità perduta di una nazione: con *Hitler* tende a interpretare la storia universale in chiave germanica. L'elaborazione del lutto (che gli antichi chiamavano tragedia) è, per il regista, l'unico balsamo atto a guarire la ferita profonda che dissangua lo spirito tedesco; questa piaga/tormento — paragonabile a quella che affligge Amfortas nel *Parsifal* di Wagner — non è altro che la manifestazione di un senso di colpa.

L'albero della colpa ha molte radici: fallimento degli intenti «illuministici», falsa tolleranza, rigido conformismo, mafia dell'inconscio, potere crescente della mediocrità, assenza di metri metafisici di misura e di consapevolezza estetica, rifiuto della tradizione, decadenza dei metodi, perdita dei miti basilari e della «volontà di mito». Soltanto il cinema può sanare la ferita provocata dalla colpa, «cogliere, comprendere, sintetizzare e rielaborare noi e la nostra storia», restituire il «sentimento di un 'senso della follia' ambivalente e dell'irrazionalismo a esso collegato, nello spirito e nell'estetica di un nuovo mito, ricavato dalle mitologie dei nostri mondi kitsch su cui, una volta, poggiava lo stato». Nel film la cifra di questo dualismo lutto/colpa è l'immagine di una bambina con la testa avvolta in un velo nero, coronato da spezzoni di celluloide: conclude ognuna delle quattro parti in cui si divide l'opera e suggerisce contemporaneamente la possibilità di risolvere il dualismo iniziale tramite il cinema.

Syberberg scaglia le proprie frasi come sassi nell'acqua, provocando una serie di onde concentriche, di stimoli alla riflessione: «Hitler non si combatte con le statistiche di Auschwitz e con la sociologia della sua economia, bensì con Richard Wagner e Mozart», e «il punto cruciale, per chi spera, è mantenere viva l'illusione dell'irrazionalità, tra il nascere e il morire delle stelle». L'irrazionalismo — come modo «altro» — tenta di sopravvivere nell'arte, «si pone come chance per paradisi e utopie, una realtà autonoma, vuole dimostrare, di propria iniziativa, *l'affinità con Dio* [il corsivo è nostro] come ultima speranza rimastaci di stabilire un contatto con noi stessi, se sapremo avere stima di noi e la considereremo una delle nostre possibilità migliori».

Nel terzo paragrafo di questo scritto molto denso Syberberg parla del tentativo dell'arte di elaborare il lutto e il silenzio della melanconia. Una riproduzione dell'incisione *Melencolia I* di Albrecht Dürer compare tra le illustrazioni del saggio, che serve da prefazione alla sceneggiatura di *Hitler*, pubblicata ad Amburgo nel 1978. Lo stesso anno Yann Lardeau sottolinea nei «Cahiers du Cinéma» l'importanza di questa immagine in rapporto al film, e nell'80 Susan Sontag, in *Syberberg's Hitler*, cita opportunamente la stessa incisione di Dürer notando che essa presiede all'iconografia complessa dell'opera. Recentemente Julia Kristeva si è occupata, in *Sole nero*, del rapporto fra melanconia e creazione artistica, riferendosi anche a Dürer.

Osserviamo la composizione düreriana da vicino: nella metà di destra, in primo piano, un angelo cupo e meditabondo impugna un compasso e osserva un angioletto seduto su una pietra rotonda da macina; alle loro spalle, appesi alla parete esterna di un edificio, si notano il quadrato di Giove, una bilancia e una clessidra, insieme a oggetti e simboli cabalistici; dietro l'angolo dello stesso edificio è appoggiata una scala. Nella metà di sinistra, dal basso, compaiono: sega, pialla, tenaglia, martello, un cane accucciato, la pietra nera della Kaaba e una sfera; in alto a sinistra — incorniciato dalla pietra nera e dalla scala — scorgiamo un ampio panorama: acque, case, colline sulle quali trionfa l'arcobaleno e risplende un sole incerto, i cui raggi non comunicano un'idea di calore; un cartiglio riporta il titolo: *Melencolia I*.

La melanconia o «atra bilis» di Aristotele, Ippocrate, Galeno e Marsilio Ficino è, per Dürer, una creatura di Dio e del diavolo; infatti, una geometria inquietante e un'atmosfera ambigua dominano la composizione. In particolare la scala e l'arcobaleno si legano a un elemento simbolico delle saghe nordiche assunto nella Tetralogia wagneriana: quel ponte-arcobaleno che unisce il mondo degli uomini al Walhalla, residenza degli dei. Lutto e melanconia, il diavolo e la colpa reggono lo schema di *Hitler*, dove la figura del protagonista si confonde con quella del regista, che — a sua volta — ponendosi tra cielo e inferno diventa il giudice supremo, l'occhio divino della mdp, capace di mettere sotto accusa anche gli spettatori.

Ludwig, *Karl May*, *Hitler*: un elogio e una condanna dell'ala nera che sfiora i depressi. Il melanconico rimpiange un paradiso perduto (May sogna il villaggio natale), si colpevolizza di questa perdita e arriva a odiarsi con cupo furore: furore positivo, estroverso e creativo in colui che sa utilizzare al meglio queste correnti psichiche ed emotive, ossia l'artista (gli esempi della Kristeva sono Nerval, Holbein, Dostoevskij, Marguerite Duras); furore negativo, introverso e distruttivo nell'uomo/popolo che non sa esorcizzare il senso di colpa con l'arte di elaborazione del lutto. Entrambe le manifestazioni di questo «furor» depressivo hanno una portata rivoluzionaria. Syberberg: «Preferirei definire questa irrazionalità come l'ultimo principio della struttura incommensurabile del nostro essere artistico, l'insolubile, la nostalgia, il desiderio struggente di significato nella follia, in quella opera d'arte che è il film, e soprattutto la volontà da parte del popolo di rappresen-

tare il mito; è questo, per me, il modo di raffrontarmi socialmente con il presente [...]. La continuazione della vita con altri mezzi, compresi gli interrogativi riguardanti la colpa nonché il cerimoniale del perdono, *la rielaborazione del lutto come riflesso della desolazione infinita*. All'inizio il dolore, alla fine la morale. Solo nel mito, in quest'atto che esprime la volontà umana di creare civiltà, possiamo tornare ad essere, a testa alta, padroni della nostra storia. [...] *La conoscenza sarà vissuta come ambivalenza e, nella migliore delle ipotesi, come arte finalizzata a raggiungere quello stato d'abbandono tanto amato dagli uomini*: sia che ciò s'identifichi nell'arte, nella musica, nella danza, nei circhi e nelle fiere, e anche nelle sfilate dell'epoca delle masse, o a teatro, persino nei viaggi, nell'esperienza dell'architettura urbana, nelle chiese e finanche in certi periodi, in consonanza con i sistemi di governo — se funzionanti — *oppure oggi, per me, nell'opera d'arte totale del nostro tempo, nel cinema* [i corsivi sono nostri]». I legami tra Syberberg e il Wagner teorico dell'*Opera d'arte dell'avvenire* sono ancora una volta sottolineati e resi espliciti.

Il film si muove su un binario saggistico/mitologico: è l'ultima parte della trilogia tedesca che Syberberg ha intitolato «Alla ricerca del paradiso perduto» (sintesi bizzarra di suggestioni da Milton e Proust), ma potrebbe essere anche la quarta giornata della tetralogia di Syberberg/Wagner, se aggiungiamo *Theodor Hierneis* o *Winifred Wagner*.

Hitler si vince solo con il cuore, scrive il regista, che si propone lo «scandalo estetico», la scoperta dello spaventoso nel banale, una drammaturgia epica non aristotelica. La Germania ha fatto il nazismo non solo per se stessa ma anche per il resto del mondo, e il nazismo non è morto, anzi trionfa ovunque, perché «Hitler è in noi». Syberberg allora scende in campo, novello Parsifal, visionario come Don Chisciotte, campione della melanconia, viaggiatore del tempo, in questo film anche autore un po' megalomane.

Immagini, simboli

Prima parte, Dal frassino cosmico alla quercia di Goethe a Buchenwald

Personaggi, avvenimenti storici, eventuali somiglianze — dice il narratore — sono casuali. Tutto è liberamente inventato. Una bambina gioca con alcune bambole e con le marionette di Karl May, Ludwig II di Baviera e Hitler. Il direttore del circo annuncia un grande spettacolo: siamo all'interno della «Black Mary» di Edison, il primo studio cinematografico del mondo. Sul fondo viene proiettato il frassino cosmico della *Walkiria* di Richard Wagner, mentre Harry Baer, che tiene la marionetta Hitler fra le mani, riflette sul destino dell'uomo imprigionato fra Cristo e Hitler.

Torna il direttore del circo, sollecitando in ciascuno la manifestazione dell'Hitler che è in noi. Entrano Hitler imbianchino, Nerone, Frankenstein, Charlot. Segue il monologo dell'assassino dal film *M* di Lang. Nel limbo si levano dalle tombe alcune marionette che riproducono personaggi dell'era nazista: Hitler, Goebbels, Goering, Speer, Eva Braun, Fitzliputzli.

La bambina, che ha iniziato il suo viaggio verso l'inferno, incontra i «grandi boicottatori della cultura» (produttori hollywoodiani, funzionari sovietici, figure dell'UFA) e tocca l'inferno culturale che li circonda (dove troviamo, tra gli altri, i critici cinematografici della RFT, i testi di cinema dello Hanser Verlag, produttori e cineasti che hanno sfruttato l'immagine di Hitler). Il narratore cita autori e attori che hanno subito il nazismo.

Seconda parte. Un sogno tedesco... fino alla fine del mondo

Un occhio enorme riempie l'inquadratura, Harry Baer monologa di fronte al «nostro occhio interno» interpretando successivamente i ruoli di Karl May (cosparge di neve il modellino della città natale dello scrittore negli Erzgebirge), Wagner e Ludwig II.

Un banditore di fiera introduce il massaggiatore di Himmler (Kersten), il mago, l'astrologo e il cameriere di Hitler insieme ad altri fedelissimi. C'è anche Ellerkamp, il proiezionista del Führer, che ci parla dei gusti del suo padrone e dei film preferiti (il leader riponeva molte speranze nell'arma cinema).

Il giovane Goebbels racconta il primo incontro con Hitler. Davanti allo scenario di casa Wahnfried l'astrologo squalifica il razionalismo, che sarebbe soltanto una malattia provinciale dell'Europa moderna. È il potere la vera filosofia di vita. Dalla tomba scoperchiata di Wagner ecco ergersi Hitler in carne e ossa, simbolo dei sogni e delle ambizioni di un'epoca. L'assistente dell'astrologo spinge il suo maestro su una sedia a rotelle profetizzando l'avvento di un uomo e di un mondo assolutamente nuovi.

Sull'Obersalzberg e nella Cancelleria del Reich il cameriere particolare di Hitler, in abiti di oggi, descrive accuratamente la routine quotidiana e le abitudini del

Führer. André Heller campeggia su uno sfondo costituito da opere del romanticismo pittorico tedesco e medita sulla vastità dell'universo.

Terza parte. La fine di una fiaba d'inverno e la vittoria finale del progresso

In una scenografia che allude agli interni barocchi delle residenze di Ludwig II, Himmler discute con il suo massaggiatore. Il grande inquisitore del Reich ricorda la campagna antisemita e alcune atrocità commesse a danno degli ebrei; quindi proclama la sua fede in Hitler, l'uomo predestinato a salvare la Germania; cerca di giustificare l'Olocausto. Il massaggiatore sollecita l'astrologo a formulare una profezia per Himmler, ma questi prende tempo e più tardi, rimasto solo con il grande inquisitore, predice la morte di Hitler per l'aprile del '45. Poi legge il destino di Himmler nelle stelle.

L'anziano Ellerkamp rievoca l'epopea hitleriana fra i ruderi dell'Obersalzberg. Harry Baer, nel ruolo di ventriloquo, accusa la marionetta Hitler che si trova sulle sue ginocchia. Il pupazzo replica con una serie di esempi tratti dalla storia contemporanea: non ha sbagliato allora, perché ancora oggi il nazismo viene imitato e Hitler trionfa facendo proseliti in tutto il mondo.

Quarta parte. Noi figli dell'inferno ricordiamo l'epoca del Graal

Heller medita a lungo sul mito di Hitler, specchio delle nostre passioni e dei nostri sogni. Si inaugura un immaginario museo hitleriano sull'Obersalzberg: si tratta di una Disneyland germanica, in cui il Führer recita la parte della più grande star dello show business. Le autorità locali non pensano certo di glorificarne la memoria, ma «gli affari sono affari». Il narratore invita gli spettatori a immaginare la ricostruzione della grande festa della vittoria pensata da Hitler per il 1950: la vittoria finale dell'inferno. In tribuna d'onore i vincitori vedrebbero sfilare le razze inferiori, invalidi di guerra, emigrati e vittime dei campi di sterminio, cioè un corteo che rappresenta dodici anni di storia dell'umanità.

Heller formula un pesante atto di accusa nei confronti della marionetta Hitler, che — pur essendo responsabile della «peste del materialismo» — si ostina a non rispondere. Il film si chiude con una sintesi dei leitmotiv visivi, governata dall'immagine della «Black Mary», custodita in una sfera di cristallo turbinante di neve, e dalla figura della bambina in contemplazione della volta celeste.

Hitler, ein Film aus Deutschland è girato interamente in studio (tre anni di preparazione, venti giorni di lavorazione) con la tecnica consueta della front projection. Si divide in quattro parti e venti quadri-episodi. Non si

tratta di una ricostruzione storica, ma di una serie di performance del Führer in costumi-simbolo presi a prestito dalla Storia e dalla cultura: Hitler è Frankenstein, Napoleone, Charlot-Chaplin-Grande dittatore che gioca a palla con il mondo, Amleto con il teschio del buffone, Farinata degli Uberti, Mephisto, guerriero medievale, deretano fumante, piccolo borghese, operaio, prestigiatore, pupazzo sulle ginocchia del ventriloquo (citazione di Eric von Stroheim in *Il grande Gabbo*), è persino un rabbino-profeta di vendetta, o recita il monologo dello psicopatico che si sente innocente in *M* di Fritz Lang. Attorno a lui ruotano frasi e testimonianze «agite» dai suoi fedelissimi (Himmler, Goebbels), che a loro volta si specchiano nelle memorie dei domestici (il cameriere particolare di Hitler o Henrietta von Schirach, figlia del suo fotografo personale; il massaggiatore e l'astrologo di Himmler). Sono «cronache dalla porta di servizio» che contribuiscono alla creazione di quel contraltare didascalico che Syberberg identifica con lo straniamento brechtiano.

All'inizio c'è soltanto il firmamento, con la musica del *Concerto in re minore* per pianoforte di Mozart che sfuma nel rumore dei venti astrali. Appare la frase: «Tutti noi sognamo viaggi/ nello spazio - lo spazio/ nel nostro intimo./ Il cammino segreto/ passa dentro di noi/ nel profondo della notte». Dalle tenebre del macrocosmo emerge il numero 1 (indica la prima parte del film), quindi vediamo un paesaggio alpino con palme, lago e cigni (ricorda la scenografia iniziale di *Karl May*): è un fondale operistico che riproduce la serra sul tetto della residenza reale di Monaco ai tempi di Ludwig II. Preludio del *Parsifal*: inizia a scorrere il testo (a piede delle immagini) e nel cielo-fondale prende corpo un titolo, «Der Graal», fatto di grandi pietre sbozzate, come nei kolossal hollywoodiani classici. Il titolo dissolve nel firmamento e questa volta, dal fondo, viene verso di noi una lacrima che gradualmente ingigantisce (citazione del monolito da *2001 - Odissea nello spazio* di Kubrick) trasformandosi in un globo di cristallo (*Citizen Kane* citato in *Karl May*), in cui — tra la neve — scorgiamo un edificio nero che sembra un baraccone da fiera, la «Black Mary», il primo studio cinematografico costruito da Edison in America poco prima del 1900 (il fondale è un paesaggio lunare di Méliès).

L'ingrandirsi dei cristalli di neve coincide con una dissolvenza incrociata che ci porta all'interno dell'edificio. Qui inizia il film: musica dell'*Oro del Reno* (risuonano i martelli dei Nibelunghi) e riferimento a *Ludwig*

(la scena è quella della follia di Otto, fratello del re). Sul fondo dello studio compare il frassino cosmico com'è riprodotto nelle scenografie tradizionali della *Walkiria* di Richard Wagner. Un totale dello studio ci rivela alcuni simboli desunti dalla *Melencolia I* di Dürer (il compasso, la pietra nera, la sfera), inseriti in un trovarobato kitsch (manichini, il bassorilievo marmoreo di un grande occhio, un obbiettivo gigantesco). Una dissolvenza conduce ai titoli di testa, che scorrono su una base grigio-azzurra di nuvole; in lontananza si sente lo jodel che chiude il film *Ludwig*. I titoli terminano con una dedica: «A Henri Langlois/ e alla Cinémathèque Française/ con gratitudine/ per aver pubblicato il saggio/ *Il film musica dell'avvenire*,/ l'estetica di questo film».

Ora siamo nella dimora sotterranea di Erda, dove abitano i Nibelunghi wagneriani, la grotta dell'*Oro del Reno* (musica: finale del *Crepuscolo degli dei*). Una bambina (Amelie Syberberg), avvolta in uno scialle nero (è in lutto, rappresenta la colpa), gioca seduta con alcune bambole, fra cui un piccolo Ludwig; tutt'intorno si scorgono manichini raffiguranti i personaggi di Karl May, un patibolo e Hitler impiccato. La bambina si alza, iniziando il suo percorso nel mondo: ha in braccio un cane di peluche con il volto del Führer (il dittatore si identifica con Blondie, il suo cane lupo preferito). Cammina davanti alla forca e nelle caverne incontra una proiezione di Lola Montez, che le si avvicina in primo piano (da *Ludwig*). Fende i tre angeli del «quadro delle ore» di Runge, passa in mezzo al compasso di Dio dal dipinto *La vecchiaia* (1827) di William Blake, accanto alle *Norne* di Wieland Wagner, attraverso un paesaggio di Caspar David Friedrich in cui è inserita la pietra nera della *Melencolia I* di Dürer, giungendo di fronte al neonato sull'erba del *Mattino* di Runge (dal *Crepuscolo degli dei* la musica è tornata al Preludio del *Parsifal*). Ora la bambina si trova in una scenografia ispirata al cinema espressionista, depone l'Hitler-pupazzo in una culla. Da dietro si avvicina il diavolo, che si piega sulla culla trasformandosi in un'aquila nera. Preludio del *Parsifal*, sempre più basso: intorno spiccano silhouette da *Alraune*, *Il gabinetto del dottor Caligari*, *Nosferatu* e *Algol*, con Conrad Veidt, Lil Dagover e Werner Krauss.

E questo è soltanto l'inizio. Per seguire tutto il viaggio agli inferi della bambina, che è come Alice nel paese delle meraviglie, si consiglia la lettura della sceneggiatura di Syberberg, pubblicata da Rowohlt nel 1978.

Subito dopo la sequenza iniziale appare il direttore di un circo (Heinz Schubert) davanti a una collezione di immagini da opere wagneriane (ad esempio la lotta di Wotan, Siegmund e Hunding ai margini del mondo sopra le nuvole). Più avanti il personaggio osserva la luna con un grande canocchiale alla Méliès. Qui non si può fare a meno di ricorrere ancora al Syberberg dell'*Arte come salvezza dalla miseria tedesca*, che nel libro e nel film cita una frase di Kant («Le stelle sono sopra di me e la legge morale è dentro di noi») annunciando il nucleo del suo programma estetico: «E questa è l'offerta, tutta concentrata in un punto: la comparsa del piccolo Ludwig, alla fine del requiem, con la barba da vecchio sul viso di bambino e la lacrima, nel pudico dolore del suo ultimo sorriso, prima di scomparire nella grotta delle nuvole. Perciò tutto il film su Hitler è un universo infantile, pieno di pupazzi, di stelle e di musica, l'argomento di un grande incubo infantile, tormentoso e lieve come non mai. Si ha la sensazione che tutto questo potrebbe non essere lecito, tanto più riguardo a un simile tema. Sembra la visione premonitrice di una bambina con gli occhi chiusi e una grande lacrima, che, nella frattura del mondo, dal cosmo ci vola incontro. L'ultimo silenzio della melanconia infantile in una lacrima astrale, con una fanfara di libertà sulle montagne. È la fine di questo Hitler diventato film».

Nella seconda parte il cameriere particolare del dittatore (Hellmut Lange) rievoca i suoi tempi, come il cuciniere Theodor Hierneis ha fatto per Ludwig II. E così via, intrecciandosi Storia, cronaca e leggenda, uomini e miti, *Karl May* e *Ludwig*, Ludwig e Wagner, gli indiani e May. Filosofia, saggistica e biografia del regista si legano a un cielo stellato di allusioni e riferimenti che vorrebbero svelarci il cuore della cultura tedesca e mitteleuropea, un flusso che nasce non soltanto «aus Deutschland», dalla Germania, bensì dalle profondità dell'inconscio e dal passato di un più ampio spirito nordico. Il direttore del circo/imbonitore proclama: «Non una storia degli uomini, ma una storia dell'umanità, non un film catastrofico, ma la catastrofe come film. Fine del mondo, diluvio universale, cosmo nel suo morire». Syberberg sceglie Hitler come pretesto per parlare di molte altre cose, per manifestare ed esaltare quella parte del tiranno (l'irrazionalismo) che risiede in ognuno di noi.

Nel film una delle scene più suggestive mostra Hitler (Heinz Schubert) in toga romana, che — tra vapori sulfurei — emerge dalla tomba scoperchiata di Wagner. Vi troviamo due riferimenti culturali evidentissimi: letterario, all'*Inferno* dantesco (incontro e colloquio del poeta con Farinata degli Uberti); pittorico, l'incisione di Gustave Doré che illustra tale incontro. Hitler/Farinata saluta nazisticamente e sentenzia: «Anch'io sono uno di voi, ero e sono la fine dei vostri desideri più segreti, leggenda e realtà dei vostri sogni». La geometria di *Hitler* infatti è ancora insistentemente circolare: sfera, vortice, cerchio, anello, girone infernale, teatro totale. Nello *Spirito dell'utopia* Ernst Bloch (il cui nome Syberberg cita più volte nel saggio/prefazione) scrive nel capitolo dedicato a Wagner «Nei balli in tondo e nelle contorsioni del corpo i danzatori dervisci partecipano alla danza delle uri e degli angeli, giungendo fino alla convulsione, al deliquio e all'estasi astrale. Le Uri sono infatti gli spiriti delle stelle che guidano i destini, e nello sforzo violento della sua contorsione rappresentativa il derviscio tenta di farsi conforme alle stelle, di appropriarsi e strappare l'effluvio del *primus agens* a cui gli astri fanno corona contemplandone vicinissimi l'eterna gloria. In tal modo, spiega Ibn Tufail, il danzatore derviscio si assume i vari tipi di rotazione come un dovere; anche Dionigi l'Aeropagita ha celebrato *il movimento rotatorio dell'anima come il suo raccogliersi in sé* [il corsivo è nostro], che è indubbiamente diverso dal cerchio degli spiriti astrali e dalla rotazione delle sfere celesti ed entra invece in rapporto con il ciclico raccogliersi dell'anima nel bello e nel buono del suo proprio fondamento».

In *Hitler* torna anche uno dei leitmotiv visivi della Trilogia tedesca: la struttura piramidale che caratterizza sia la prima delle tre morti di Ludwig (quella wagneriana, spirituale e simbolica) che la preparazione di Karl May alla morte (scena nella Cripta dei Cappuccini a Vienna). Qui è l'arena del circo all'interno della Black Mary, incorniciata da un sipario nero a due bande (o ali), aperto sui fondali mutevoli ottenuti con la front projection. Fra queste apparizioni meravigliose ci sono Karl May (è seduto in mezzo alle marionette che replicano i suoi eroi letterari, impugna un fucile) e l'attore Harry Baer (protagonista di *Ludwig*) che dialoga con la marionetta-Ludwig dandole vita con la mano destra. Baer burattinaio è chiaramente una proiezione del regista, il suo portavoce nel film. Tanto per oltraggiare

una «*movie generation* con la voglia dell'America» Syberberg fa sì che l'assassino da *M* di Lang tagli la gola a una bambola «Barbie» (veste la divisa delle SA, è grasso, con i baffetti hitleriani) e poi si inginocchi — tormentando il berretto — di fronte a un giudice invisibile ma onnipresente, l'occhio della macchina da presa.

Hitler è anche attore in un peep-show, dove lambisce l'organo sessuale presunto di una bambola gonfiabile. Altrove una bambola Salomè reca la testa del Führer; oppure Harry Baer siede al lungo tavolo di Hitler nella residenza montana di Obersalzberg (sul tavolo c'è un grande mappamondo; l'Obersalzberg di Hitler è uguale alla baita di Schachen per Ludwig II) narrandoci l'inconscio del tiranno tra foto di repertorio, oggettistica hitleriana varia e bollettini di guerra.

In molti casi il commento dell'azione è affidato a una voce fuori campo. In questo modo Syberberg ci parla del legame ideale fra Karl May e Hitler: il piccolo Adolf imparò a reprimere il dolore provocato dalle percosse di suo padre prendendo a esempio gli eroi di May, e da quel momento non fu più picchiato. «Viene subito fatto di associare Karl May e gli indiani, i soldati tedeschi davanti a Leningrado e le parole di incitamento di Hitler che ingiungono di sopportare il dolore, perché è solo così che si vince. Chi sa che valore ha Karl May per il popolo tedesco?», si chiede il regista nel saggio già citato. I miti del bene, i personaggi positivi e le nobili cause si contrappongono all'epoca in cui fu mitizzato l'eroe diabolico, il genio faustiano: le note di «Diesen Kuss der ganzen Welt» (dall'inno *Alla gioia* di Schiller e Beethoven), ad esempio, siglano il finale di *Hitler*: «questo bacio al mondo intero», mentre la bambina dell'inizio fissa muta il volto del pupazzo Hitler. «Tutto l'idealismo classico e l'abbraccio cosmico dell'umanesimo tedesco, nella sua tradizione migliore, ci stanno ora dinanzi», spiega l'autore. Si tratta di quella comunione totale che in *Karl May* il protagonista simboleggia circondando con le braccia un mappamondo (medita: «Che importanza può avere la sorte di un uomo solo quando sono in gioco questioni fondamentali per l'umanità intera?»).

La falsa mitologia hitleriana ha tradito e ucciso i buoni sentimenti, le utopie di May, i sogni di Ludwig. Il nazismo impera, e Syberberg lo ritrova oggi citando come testimone (nel suo saggio) Peter Handke: «La Germania mi ricorda un cadavere, una regione devastata da un terremoto.

È un paese perduto nell'abisso della storia. E io non ci voglio più vivere». Questo vuoto di identità attrae corpi estranei, perché il buco nero, o maelström, va colmato: ed ecco i simboli di Hollywood-cocotte e l'elenco dei caduti (Garbo, Swanson, Thalberg, Stroheim) con gli ossequi del codice Hays, insieme al burocrate Šumiatskij e all'attore Čerkasov che in URSS osteggiarono Ejzenštejn; filisteismo universale, boicottatori della cultura. La sexy bambola gonfiabile attende a bocca aperta il rapporto orale, questo il volto della Germania del dopo-Hitler: «giù i pantaloni» dice la voce fuori campo dell'attore André Heller; siamo nel giorno di un immaginario giudizio universale e — avvolti in una serie di proiezioni delle incisioni dell'*Inferno* di Doré — sfilano gli imputati; si leggono i capi d'accusa, finché la bambolona «felix culpa» perde tutti i suoi veli di cellophane restando nuda: sul fondo appaiono Dante e Beatrice. Preludio del *Parsifal*, fine della prima parte.

C'è bisogno di un filo d'Arianna in questo labirinto costruito dall'architetto Syberberg (lo spettatore non addetto ai lavori inevitabilmente si perde): la densità di riferimenti è tale che *Hitler* può soltanto respingere o affascinare come uno psicodramma. E così bisogna interpretarlo: fiume di parole, monologo che si finge dialogo, flusso di immagini e simboli, caos culturale primigenio, scatola cinese da cui l'autore/angelo caduto estrae i giocattoli preferiti, le frasi che diventano pietre e rotolano avanti e indietro nella Storia. L'unico protagonista è lui, il creatore, il grande burattinaio, il prestigiatore alla Méliès, il grande Gabbo: il regista. È lui che dirige l'orchestra di questo film-musica che ambisce a realizzare il concetto wagneriano di opera d'arte totale.

Nella seconda, terza e quarta parte, il cameriere particolare di Hitler, l'SS Hellerkamp (Peter Kern), il giovane Goebbels (Rainer von Artenfels), Himmler (Heinz Schubert), il suo massaggiatore (Martin Sperr) e l'astrologo (Peter Moland), con il sindaco e il direttore dell'Ente del turismo di Berchtesgaden (novelli Hierneis), ci hanno offerto una mappa di riti, miti, luoghi celebri, credenze e superstizioni dell'universo hitleriano. La fine delle sette ore si annuncia curiosamente: la macchina da presa si accosta al volto di una sexy bambola con le sembianze di Eva Braun ed entra nella sua bocca; siamo nello studio cinematografico che — insieme alla bambina — ha segnato l'inizio di ognuna delle quattro parti: André Heller dialoga

con un Hitler manichino a grandezza naturale; Harry Baer è seduto, avvolto nel mantello di Wagner, a sinistra compare isolato il grande occhio scultoreo che finora era stato soltanto uno degli elementi scenografici dello studio, e dietro un fotoritratto di Karl May in viraggio azzurro; seguono proiezioni di scene della mitologia avventurosa di May (musica: Seconda sinfonia di Mahler, coro finale), mentre cade una neve giallo oro. La «Black Mary», che conteneva lo studio, adesso è nello studio, inerte, funerea, come il monolito di *2001*; sul fondo appare la proiezione del globo di cristallo con la «Black Mary» all'interno (simbologia prismatica del cinema).

Heller: «Lei è la nera madre della nostra fantasia, delle ultime storie di stelle della celluloide, la Black Mary come la chiamò Edison che in quello studio fece i suoi primi film; Mary Pickford parlò di 'apparecchio sacro', riferendosi alla macchina da presa, la camera obscura, è lei che ci racconta vecchie storie in modo nuovo. Sono le proiezioni del nostro mondo interiore: 'C'era una volta...', oppure 'In principio era...'. Storie di nostalgia, di desiderio, di follia del nostro intimo, quando ormai il mondo esterno è diventato un muro insormontabile ai nostri desideri. Come ai tempi della scuola. Pietra nera, lapis lapidi, pietra di luce, lux ex coelis, caduta dalla corona di Lucifero. Il Graal, la Kaaba, il Vello d'oro, caduto dall'albero della vita, dalle stelle, l'inizio e la fine degli astri, parte del tesoro di Delfi, dell'eredità di Apollo, il dio del Sole, portato nei giardini delle Esperidi, magico donatore di vita eterna agli dei e a coloro che ambiscono a essere come gli uomini nel paese degli Iperborei di Montsegur. Ricordate? La sacra coppa del Graal in cui fu versato sangue in quella notte, vero sangue, puro. Oriente, Maometto, Medioevo e Cristianità, la corte di Artù e Richard Wagner. Richard Wagner! Una pietra nera caduta dal cielo sulla terra, che porta con sé l'eterno desiderio del cielo, del paradiso perduto, degli angeli, che porta il peccato originale, quando Eva e Adamo si macchiarono di colpa. *Nero sole della luce all'inizio e alla fine di tutte le fini, il buco nero, grande come una mela, è il vortice del nulla* [il corsivo è nostro]. Tutto comprende, la nostra terra, il sole, il sistema solare, la via lattea, una tra cinquanta milioni di galassie, miliardi, tutto è in quel piccolo buco nero del futuro. È ciò che noi siamo, il nostro immaginario, i ricordi, i sogni da un'epoca di luce».

Heller svanisce nel fondo. Compare la bambina-guida con il cane-Hitler, davanti al grande occhio bassorilievo in cui si specchia il suo immaginario (vediamo il sentiero innevato da *Ludwig*; musica del *Tristano*; frammenti di un mondo perduto). La bambina cammina su un praticabile/passerella, dà un calcio al cane di peluche, poi lo riprende fissandolo a lungo, quindi lo stringe a sé e sparisce in una nuvola nera, dirigendosi verso la mdp. Inno *Alla gioia* di Schiller/Beethoven: la bambina gioca con il cane, è vestita di bianco, guarda ancora nella pupilla del grande occhio e vi scorge la sfera di cristallo con la «Black Mary», poi immagini da *Ludwig* (il re bambino che piange). Il globo dissolve in un paesaggio carsico di Méliès, dove si è aperta una fenditura da cui pende una grande lacrima (sul fondo il paesaggio ora è quello di palme e cigni dell'inizio del film). Entriamo nella lacrima: la bambina — come Mary Pickford, Lillian Gish o ZaSu Pitts — siede con le mani congiunte in preghiera, di profilo, gli occhi rivolti al cielo stellato; chiude occhi e orecchie. Dalle montagne giunge il suono della fanfara della libertà dal *Fidelio*; primo piano della «bambina che ha attraversato questo mondo», dissolvenza in chiusura, poi in apertura. Ancora il firmamento e il Concerto di Mozart, le stelle ospitano la scritta «Der Graal» tradotta in varie lingue, scorrono i titoli di coda, fra cui una citazione di Heine (1844): «Quando penso alla Germania di notte, sempre il sonno mi abbandona. I miei occhi non possono trattenersi, le lacrime non cessano di colare». Nel saggio di Syberberg gli fa eco Hölderlin: «Ahimé, voi sapete uccidere, ma non dar vita, se non lo facesse l'amore, che non è vostro e che voi non avete inventato. [...]; e intanto, lassù, le stelle vagano innocenti...».

Nella pace galattica risiede l'unico ordine possibile, un valzer di luci lontane e globi roteanti in eterno, così che la marionetta, nel film, ci appare come l'attore ideale, «agita» dall'alto e dall'esterno, replicante di una volontà immanente, dotata «di nessuna o di un'infinita coscienza» secondo l'interpretazione che ne dà Heinrich von Kleist e che Syberberg puntualmente riprende. Il regista parla di «silenzio della melanconia» e subito tornano alla mente i disegni di Schneider per i romanzi di Karl May, quegli eroi nudi e soli nel paesaggio, tanti Prometeo lividi, fieri e attoniti, preda di un'angoscia senza nome eppure con gli occhi sempre rivolti alle stelle, in un atteggiamento di estasi mistico-fantascientifica che li fa sembrare

creature di un altro mondo. Magari un pianeta alla Hieronymus Bosch, un lontanissimo giardino di delizie o luna-paradiso in cui ritrovare il globo di cristallo, la lacrima di vetro, le astronavi di Méliès e di Kubrick, il «Rosebud» wellesiano: cioè la chiave dell'inconscio, il senso perduto dell'identità cosmica.

Critiche e incontri

Hitler, che il regista chiama «proiezione nel buco nero dell'avvenire» e «giro del mondo via film», effettivamente *sfonda*: è la prima opera di Syberberg che ottiene un successo internazionale, Germania esclusa. Perché? L'autore ce lo spiega nel saggio fin troppo citato, dove i critici cinematografici tedeschi vengono «dannati all'inferno culturale». Scrive che al festival di Cannes del 1977 la proiezione di un'ora di spezzoni di *Hitler* fu boicottata dai mass-media tedeschi, e alla prima del film a Londra, in novembre, non era presente nemmeno un critico dei grandi quotidiani: «Il film non è stato visto e quindi rifiutato; non è neppure stato preso in considerazione. [...] Da dieci anni, in Germania, il film di Syberberg sono stati giudicati scadenti o si è addirittura negata la loro esistenza». Le ragioni di questo rifiuto sono, per l'autore: «paura dell'irrazionalità e conformismo estetico e intellettuale sul tema della colpa e dell'elaborazione del lutto».

Il regista ricusa l'offerta di presentarlo al festival di Berlino, ma il 2 e 3 luglio 1978 permette che sia proiettato, per la prima volta in Germania, ad Aschaffenburg. D'altro canto *Hitler* ha ottenuto a Londra il premio come miglior film dell'anno e un elogio del «Times»; in Francia, Michel Foucault e, inevitabilmente, i «Cahiers» stimolano il dibattito su *Hitler*, ne fanno un «caso» cinematografico. In Italia il film viene proiettato nel '79, a Torino (Kino-studio), Roma (Filmstudio), Trieste e Milano, nel corso della prima rassegna dedicata a Syberberg, organizzata dal Goethe Institut in collaborazione con gli enti pubblici e l'Università; tutti i giornali ne scrivono, il regista in particolare colleziona l'articolo di Alberto Moravia comparso su «L'Espresso» (*Massaggiate Himmler!*): la critica sancisce il successo/scandalo di *Hitler*, il «bel mostro» secondo Foucault.

Poi accade qualcosa che probabilmente il regista non si aspettava: Tom Luddy lo chiama a presentare la pellicola al Pacific Film Archive di Berkeley. Tra gli spettatori c'è Francis Ford Coppola, che qualche tempo dopo

telefona a Monaco e invita Syberberg a casa sua — San Francisco, Broadway 2307 — perché vuole occuparsi della distribuzione del film in America. Nel corso di questo secondo soggiorno oltreoceano il regista visita gli studi che Coppola ha appena acquistato a Los Angeles, dove vorrebbe sperimentare anche la tecnica della front projection «alla Syberberg». L'autore ritorna a San Francisco per la prima di *Hitler* negli Stati Uniti (estate 1979), con la moglie Elisabeth e la figlia Amelie, ancora ospite di Coppola. Tra Broadway 2307 e la Napa Valley (in California, dove Francis Ford possiede una seconda casa e vigneti) Syberberg e il regista di *Apocalypse Now* scoprono di avere le stesse idee sull'estetica cinematografica e sul futuro del cinema. Qui il primo incontra anche Wenders, ma passa le giornate in compagnia di Eva Matthes, Dusan Makavejev e Werner Herzog, che si rivela il più prossimo alla sua sensibilità cinematografica. Incontra Claude Berri, Philip Kaufman, Jean-Pierre Gorin, Frank Capra, Brando, Nicholson, Sergej Bondarčuk, Godard, Delphine Seyrig, Sami Frey.

Tra gli spettatori illustri di *Hitler* (proiettato con grande successo a New York nel gennaio '80) figurano Douglas Sirk — che lo definisce «una specie di saggio visivo su quel periodo storico e, allo stesso tempo, un film che ha qualcosa di surrealista» — e Susan Sontag, che ne scrive con entusiasmo: «Come un buco nero, o come il fantasma di cui è fatto, il cinema disintegra lo spazio e il tempo. Questo si traduce perfettamente nella fluidità angosciante del film di Syberberg: nella sua insistenza a occupare simultaneamente diversi spazi-tempi. [...] La cinefilia di Syberberg è un'altra parte dell'immenso pathos del suo film [...]. Infatti, come dice Syberberg, il cinema è ora un altro paradiso perduto». «The New York Review of Books», 1980). E in una lettera di risposta al regista (New York, 14 dicembre 1978) dichiara: «Ho deciso di rompere il più che decennale silenzio della mia attività di critico cinematografico a causa dell'intensità della mia ammirazione per *Hitler, ein Film aus Deutschland*. Non credo che lei abbia fatto soltanto un grande film. È, sotto molti aspetti, il film più straordinario che io abbia mai visto, e una delle grandi opere d'arte del ventesimo secolo».

Oggetto di denigrazioni a priori e di lodi senza riserve, Syberberg assomiglia sempre più ai suoi eroi solitari, Ludwig, Karl May e il Führer. Nonostante la fortuna di *Hitler* all'estero, i critici tedeschi conservano intatti i

pregiudizi nei confronti dei suoi film, giudicati barbari, oscuri, irrazionali o perfettamente inutili: non fanno luce sulla Storia, anzi il loro autore è dotato «della sensibilità storica di un elefante». Questi si sente un po' vittima (cita, come compagni di sventura, Bergman dell'*Uovo del serpente* e Rohmer della *Marchesa von...*) e reagisce attaccando violentemente sia i critici che la «setta registica tedesca», rimproverando agli altri autori del «nuovo» cinema tedesco (Kluge, Schroeter, Wenders, Fassbinder, anche Herzog) di guardare avidamente all'America come alla Mecca, senza rendersi conto che questo atteggiamento potrebbe essere fatale; le sue opere si fondano su altre radici, scrive. Analizzando l'insuccesso del film di Joachim Fest, *Hitler, eine Karriere* (*Hitler, una carriera*), chiamato a rappresentare la Germania al festival di Berlino 1977, Syberberg sottolinea che in patria fu ritenuto «particolarmente valido» dalla commissione giudicatrice dei Länder e, in Baviera, addirittura consigliato alla visione delle scolaresche. I motivi? Conformismo, mediocrità e illuminismo mal compreso, che, con le istanze riparatrici e di superamento del passato, portano a una politica e a una critica sociale generiche, livellanti, dove si nega l'interesse per lo spettacolo inteso come manifestazione efficace in se stessa. «Furfanti meschini e dagli occhi bendati», dice Bloch a proposito dei detrattori di Wagner. L'arte è l'unica salvezza dalla miseria tedesca.

Parsifal

Atto primo

Scena prima. È l'alba, in una ombrosa foresta che si stende intorno al territorio del Monsalvato. Gurnemanz, cavaliere anziano dell'Ordine del Santo Graal, viene a sapere che la salute del re Amfortas non migliora (tema della Sofferenza). Poco dopo il cavaliere è raggiunto dalla bella e selvaggia Kundry, che reca un balsamo per Amfortas; entrambi attendono vicino al lago l'arrivo del sovrano per il bagno mattutino. Quest'ultimo giunge trasportato su una lettiga: si augura la morte purché cessino le sofferenze, ma ringrazia ugualmente la donna per la sua premura.

Gurnemanz narra come Amfortas sia stato ferito dall'incantatore Klingsor, intenzionato a ucciderlo con la lancia custodita a Monsalvato, la stessa che ferì il

Cristo (tema della Magia). Una voce dal cielo tuttavia ha proclamato che strumento della redenzione sarà un «semplice istruito dal suo cuore» (tema della Promessa).

Appena terminato il racconto, uno dei cigni sacri all'Ordine del Graal è trafitto da un giovane arciere che dice di chiamarsi Parsifal (tema di Parsifal). Kundry spiega che Herzeleide, vedova del guerriero Gamuret, ha educato il figlio lontano dalle armi e dalle arti virili, puro e incontaminato. Parsifal si sente svenire, Kundry vorrebbe portargli dell'acqua, ma su di lei scende il sonno magico che Klingsor comanda quando vuole richiamarla in suo potere. Gurnemanz conduce Parsifal al castello (Interludio sinfonico).

Scena seconda. Siamo nel tempio della rocca di Monsalvato, sotto una grande cupola luminosa. Titurel e i cavalieri sollecitano l'esitante Amfortas a rinnovare il sacro rito. Il re scopre il Graal, che rifulge al centro della sala, benedice il pane e il vino. Compiuta la cerimonia dell'Agape (episodio sinfonico-corale) i cavalieri si allontanano con Amfortas; Parsifal mostra chiaramente di non aver compreso il significato del rito e Gurnemanz lo sospinge irritato fuori dal tempio. Dall'alto della cupola una voce ripete la Promessa fatta ad Amfortas.

Atto secondo

Scena prima. Da una torre del suo castello Klingsor, il mago, spia l'avvicinarsi di Parsifal (temi della Magia, di Klingsor e Kundry, e, simbolicamente, quello del Richiamo del Salvatore). Con i suoi apparecchi di negromante Klingsor ha attirato Parsifal per rovinarlo, come ha già fatto con Amfortas, ma sa che questa volta l'impresa non è facile. Così evoca Kundry, il suo doppio, a cui ordina di sedurre il giovane: in luogo della torre sorge improvvisamente un giardino incantato.

Scena seconda. Dopo aver sconfitto i cavalieri del Graal, stregati e trasformati in guardiani del castello, Parsifal entra nel giardino popolato dalle fanciulle-fiori. Superata la schiera delle ammaliatrici, il «puro folle» si trova di fronte Kundry. Quest'ultima narra la morte solitaria di Herzeleide e Parsifal piange. Sempre più bella, gli dice che l'amore guarirà ogni affanno: il giovane sta per cedere quando sorge fortissima la coscienza del ruolo e del significato del Graal. Kundry, rifiutata, rivela i motivi della sua condanna e implora Parsifal di concederle un'ora d'amore: solo così sarà salva dall'incantesimo di Klingsor. Parsifal è irremovibile e Kundry evoca il negromante, che tenta di colpirlo con la sacra lancia. L'arma resta miracolosamente sospesa in aria, alla portata di Parsifal, che l'afferra tracciando il segno della croce. La magia si spezza, il giardino si trasforma in un deserto, Kundry giace come morta.

Atto terzo

Scena prima. Il Preludio ha descritto i tre lunghi anni in cui Parsifal ha vagato in seguito alla maledizione di Kundry. Nella foresta di Monsalvato è il mattino del Venerdì Santo, la natura rifiorisce. Da una capanna esce Gurnemanz vestito da eremita. Ha udito un lamento, e trova Kundry assopita. La donna sembra aver perso il primitivo carattere selvatico, entrambi vedono uscire dal bosco un cavaliere armato: Parsifal. La lancia è quella sottratta ad Amfortas e l'eroe intende restituirla al Monsalvato. Racconta le vicissitudini occorse per riportare nel dominio del Graal la reliquia. Gurnemanz lo informa della morte di Titurel e dell'inarrestabile declino del re, poi Kundry si getta ai suoi piedi ungendoli con un balsamo profumato. asciugandoli con i capelli. Gurnemanz lo consacra Re del Graal, e Parsifal battezza Kundry: incantesimo del Venerdì Santo.

Scena seconda. Un Interludio sinfonico ha narrato il passaggio dalla foresta al tempio di Monsalvato. Qui Gurnemanz conduce Parsifal e Kundry; in una grande sala Amfortas e i cavalieri vegliano il corpo di Titurel. Il primo vagheggia la morte come una liberazione, ma Parsifal tocca con la lancia la piaga del sovrano risanandola. Il «puro folle», nuovo re del Monsalvato, celebra il rito sacro scoprendo il Graal, e il miracolo si rinnova. Dalla sommità del tempio scende una colomba bianca a siglare l'invocazione finale: «Erlösung dem Erlöser» - Redenzione al Redentore (Agape sinfonico-corale).

«L'intuizione wagneriana di ordinare le singole arti nel *Gesamtkunstwerk* implica — con l'organizzazione di tale unità — una divisione del processo lavorativo, che si lascia dietro tutto quanto prima di lui conosceva la musica. [...] Proprio il sacrale *Parsifal*, che impiega la tecnica quasi filmica della scena mobile, dimostra l'altezza di tale dialettica: l'opera magica sogna il suo perfetto opposto, quella meccanica». Così scriveva Adorno nel suo celebre saggio su Wagner (*Versuch über Wagner*, 1952). Trent'anni dopo Syberberg raccoglie il suggerimento portando sullo schermo il dramma musicale in tre atti presentato da Wagner a Bayreuth esattamente un secolo prima, l'ultima grande opera, quella che provocò la rottura dell'amicizia con Nietzsche: creazione fatale, luogo dei punti, sortilegio. «È il *Cinéasmus*: la vita come film, la più bella compensazione degli universi perduti della nostra realtà, il cinema totale della musica accompagnata da immagini, per

'bestie da cinema', e proiettato dall'interno verso l'esterno», teorizza Syberberg in *Le film musique de l'avenir*.

Il film dell'avvenire — *Gesamtkunstwerk* in progressione — sarebbe quindi analogo «ai *leitmotiv* musicali e ai mondi fantastici e spirituali delle iconografie storiche»: sono ancora parole del regista, che si propone di evocare con la pellicola — attraverso le *associazioni* e il loro prolungamento nel subconscio — rapporti e spazi diversi, l'avventura della vita vissuta in dimensioni cinematografiche. Syberberg offre un «contromondo artistico», opposto alla nostra realtà, che integri la formula wagneriana: opera, film, teatro, pittura, architettura, lingua, cultura cantata, musica, poesia, dramma, mito, epopea, *Witz*.

Wagner e i suoi tempi, Ludwig di Baviera, draghi, cigni e valchirie fanno parte ormai di un universo di citazioni-associazioni talmente denso e articolato da esigere un'interpretazione, quella che simbolicamente il chiromante Klingsor-Kundry ricerca — nel finale di *Parsifal* the movie — fra le nebbie e i vapori del suo globo di cristallo.

Kundry è la donna che in una esistenza precedente ha riso davanti a Cristo sul Golgota, dovendo quindi — per condanna — subire l'ascendente del mago Klingsor, il quale, eviratosi per sfuggire al peccato, non è riuscito comunque a entrare nell'Ordine dei cavalieri del Graal. Dopo aver tolto loro la sacra lancia (con cui Longino ferì il Redentore), l'invidioso medita di sottrarre anche il Graal (la coppa dell'ultima cena, dove Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue divino ai piedi della croce) e di distruggere l'Ordine stesso.

Storia antica, leggenda medievale viva già nei canti di Wolfram von Eschenbach e nel ciclo anglosassone di re Artù. L'eroe inevitabile, Parsifal (o Perceval), «puro folle», è destinato a redimere l'umanità attraverso una totale rinuncia agli egoismi e alle passioni: simbolo di innocenza incontaminata, solo lui potrà risanare la ferita che Klingsor — con la famosa lancia — ha aperto nel fianco del reggente Amfortas. Quest'ultimo è figlio dell'ormai anziano Titurel, fondatore dell'Ordine del Graal, edificatore del castello che ne è la sede, Monsalvato o Monsalvat. Siamo infatti al limite estremo della cristianità: su un'altura dei Pirenei, di fronte alle terre dei Mori;

sul versante meridionale di questa Spagna gotica si trova il dominio lussureggiante dei pagani, il regno di Klingsor appunto.

«Chiude la ferita/ La lancia soltanto che l'ha aperta». È una vicenda di religiosità armata, un'atmosfera mistica satura di magia, erotismo e sensualità: nel primo atto (ombrosa foresta intorno al Monsalvato) Kundry medica la piaga di Amfortas con il più potente dei balsami che conosca l'Arabia (ma sappiamo che furono le sue lusinghe a piegare la tempra del guerriero) e nel secondo (castello di Klingsor) obbedisce al volere del mago tentando — in veli trasparenti, con l'ausilio delle fanciulle-fiori — la seduzione di Parsifal. Il dualismo Klingsor-Kundry concerne il tema della creazione artistica, dei suoi aspetti solari e dei lati oscuri. Il creatore è prima di tutto Wagner: «Chi sarà l'artista dell'avvenire? Indubbiamente il *poeta*. E chi sarà il poeta? Incontestabilmente l'*attore*. E chi sarà l'attore? Necessariamente l'*unione di tutti gli artisti*». La frase, ricavata da *L'opera d'arte dell'avvenire*, chiarisce anche la posizione di Syberberg, che si colloca dentro e fuori la materia di riferimento privilegiata: se Wagner è Parsifal ed entrambi sono Syberberg, formando il triangolo simbolico dell'unione di tutti gli artisti rivelati, l'eroe redentore può giustamente interpretare ruoli innumerevoli, nascere — come gli altri fantasmi del dramma — dall'immaginazione e, concretamente, dalla testa di Wagner, che — imitando il teatro — è cornice, fondale e struttura dello spazio scenico. Nel film il grande profilo della maschera mortuaria del compositore si apre e si chiude alludendo a valli e montagne, modella i recessi del giardino incantato e le sale del castello di Titurel. Da lì nascono gli dei (come Atena da Zeus) e i mostri (anche quelli del nazismo). L'equazione Wagner=Zeus=il creatore =Dio conduce direttamente al mito del superuomo nietzschiano. Nel finale di *Parsifal* Syberberg dispone che la scala d'oro per il paradiso si inoltri e scompaia nel cielo stellato: un attimo dopo la mdp ci rivela che quell'orizzonte infinito non è altro che il petto di Wagner, limitato dai risvolti della sua giacca da camera.

Le possibilità del cinema sono usate qui in funzione ironica. Altrove, un carrello, uno zoom, una semplice correzione dell'inquadratura provocano scherzi ed effetti prospettici, straniamenti di tipo brechtiano, cambi di scena e passaggi narrativi interni alla ripresa. Ad esempio, a sfondo dei titoli di testa c'è una laguna percorsa da strani vapori: immerse in quello che

potrebbe essere anche l'acido della vasca di sviluppo di una camera oscura scorgiamo la riproduzione dell'*Abbazia nel bosco di querce* (1809) di Caspar David Friedrich, un'istantanea della Statua della libertà, Berlino distrutta e una landa industriale, insieme ad altre immagini della stessa realtà; il liquido che le copre si muta in un mare vero e proprio quando la mdp svela improvvisamente il modellino di una riva con tempio classico, rovine sublimi, e — piegando soltanto un poco a destra — il cigno trafitto da Parsifal, di dimensioni superiori sulla stessa linea dell'orizzonte.

Un'autentica partitura ottica, una invenzione figurativa costante creano quell'*unità difficilmente dissociabile* voluta dall'autore e ottenuta con il movimento incessante della macchina da presa. Ogni «quadro» si muove e trascolora denunciando la propria sostanziale ambiguità: dolly morbidissimi, dissolvenze in serie, carrelli — ottici e meccanici — quasi impercettibili, sovrimpressioni e proiezioni di diapositive sulla scena (ancora il teatro). La cinepresa galleggia, sembra non toccare mai terra. Syberberg intreccia le coordinate della ripresa: la profondità di campo si lega alla manipolazione continua dei volumi e lo sfondamento dello spazio si attua anche illuminando fondali imprevisti (trasparenti); non sono i personaggi ad agire, ma è la scena che cambia intorno a loro. È il «meraviglioso» teatrale colto nello spirito di un incantesimo: dilatazione spaziale, distrazione del punto di vista, svelameno del congegno, insieme di ingranaggi che regola quinte e sipari. È la dialettica aurea di Adorno: «l'opera magica sogna il suo perfetto opposto, quella meccanica».

«Quando è in gioco l'essenza, l'arte e la vita che significa sempre il Graal — spiega Syberberg sui «Cahiers du Cinéma» — è in gioco il paradiso e l'inferno, il bene o il male, il giudizio estremo come gioco, e non senza pericolo». In questo singolare film-opera il gioco, in effetti, ha il sopravvento. L'intera vicenda viene replicata dalle marionette dell'Atelier Stummer & Buchwald su un binario parallelo a quello degli attori — si fa per dire — in carne e ossa; questi ultimi infatti sono, nelle mani del regista, nient'altro che marionette, perché uno stesso ruolo si divide in immagine-recitazione e canto: Armin Jordan/Amfortas ha la voce di Wolfgang Schöne; Parsifal è Michael Kutter-Karin Krick/Reiner Goldberg; Edith Clever interpreta Kundry, ma la voce ha i timbri di Yvonne Minton. Viene in mente l'equilibratissimo signor C. del racconto-saggio *Sul teatro di marionette* di Heinrich von Kleist:

> Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggiante e imperiosa. Ma così, come l'intersezione di due linee, vista da un punto dato, dopo aver attraversato l'infinito, d'improvviso si ritrova dall'altra parte di quel punto, o l'immagine dello specchio concavo, dopo essersi allontanata all'infinito, d'improvviso ci ricompare vicinissima davanti; così si ritrova anche la grazia, dopo che la conoscenza, per così dire, ha traversato l'infinito; così che, nello stesso tempo, appare purissima in quella struttura umana che ha o nessuna o un'infinita coscienza, cioè nella marionetta, o in Dio.

Il fascino e il pericolo del film di Syberberg è un problema di manierismo alto: risiede anzitutto nello specchiarsi delle citazioni, nella combinazione fittissima di riferimenti storici e pittorici, di simboli e miti letti più o meno in chiave psicanalitica.

Se il cigno bianco ucciso dall'eroe è la riproduzione esatta di quello in porcellana conservato a Neuschwanstein, uno dei castelli di Ludwig II (lo stesso cigno che scorgiamo fuggevolmente nel film di Visconti), e se non mancano le vignette satiriche su Wagner (alcune scolpite proprio come furono disegnate sulle riviste dell'epoca), un accostamento statuario d'obbligo — Wagner, Nietzsche, Marx — e, nel finale, il modellino del teatro di Bayreuth chiuso nella sfera avvolta dai capelli biondi e lunghissimi di Klingsor-Kundry, il gioco più riuscito — nel *Parsifal* — è certamente quello connesso all'arte figurativa. L'aura inquietante di alcuni paesaggi di Friedrich (*La tomba del gigante*, *Cimitero del monastero sotto la neve*) serve per scenografie concrete o fondali a sorpresa, mentre il Monsalvato si ispira alla vena fantastica e visionaria di Gustave Moreau (*Il trionfo di Alessandro il Grande*, ad esempio). Delle opere di quest'ultimo Syberberg adotta la caratteristica fusione di elementi umani, minerali e vegetali, così che le fanciulle-fiori sono figure muliebri dell'artista: veneri, sirene, parche, angeli della morte.

Il senso del macabro e una violenza sadomasochista che serpeggia nel film (palesandosi mediante luci smorzate e preziose, colori lividi, languori)

trovano un riferimento puntuale nelle tele di Antoine Wiertz: si pensi all'incarnato di Amfortas sofferente, al teschio con tiara papale del finale. Tra fermenti romantici e decadentismo non poteva mancare Böcklin né un omaggio all'*Isola dei morti*, benché il regista proceda — nella sua collezione di capolavori di storia dell'arte — per accostamenti, suggestioni e associazioni: Amfortas sul trono, avvolto in un sudario, celebra il neoclassicismo di Jacques-Louis David (*La morte di Marat*), l'ostinato pallore di tutti i personaggi ricorda le icone di El Greco, il gigantismo e la nitidezza allucinata di alcuni oggetti evoca Dalì, come la «mostruosità» degli anfratti ricavati dallo smembramento del cranio di Wagner (rocce che sembrano pulsare, animate al pari degli uomini: materia cerebrale appunto) e l'ambiguità della natura parlano il linguaggio del surrealismo.

La prospettiva classica e le volte a botte del palazzo di Titurel sono proprio quelle della *Scuola di Atene* di Raffaello, mentre l'horror vacui e l'ossessione decorativa rimandano alla tradizione della pittura fiamminga, all'*Altare Miraflores* di van der Weyden e soprattutto a Hieronymus Bosch, a cui Syberberg chiede in prestito il trittico del Prado, fermandosi sul pannello centrale (*Il giardino delle delizie*) quando deve illustrare il secondo atto: scena di piacere e seduzione mortale, scenografia ideale per Kundry-Circe e le ragazze, dove Klingsor burattinaio ordisce incantesimi, se il pannello di destra — detto *L'inferno musicale* — non gli ricordasse opportunamente il rischio che corrono tutti i malvagi (e gli artisti non redenti). Qui gli strumenti musicali diventano macchine di tortura e il simbolismo del dipinto si allarga a comprendere un ventaglio più ampio di significati: accanto al giardino delle delizie (teatro, palcoscenico, ribalta dei privilegiati) ecco delinearsi il backstage oscuro della Storia, luogo di pena, fossa dell'orchestra dei dannati; ovvero il dualismo Klingsor-Kundry, l'illusionista e il suo doppio, l'opera magica e quella meccanica.

Entro una corona di riferimenti ulteriori — a Donatello (Kundry-Maddalena), Henry Moore, Arcimboldo (il profilo di Wagner assemblaggio statuario), Klimt (l'oro e la carne), Rossetti, Millais (Kundry-Ofelia) e i preraffaelliti, van der Goes e Pontormo — la pietra che sostanzialmente non muta è Parsifal: sullo scudo del «puro folle» è dipinta una testa di Medusa, quella di Caravaggio, perché nel libero contesto di opera d'arte totale l'eroe è tutto e niente — *Ritratto di un alabardiere*, *S. Giovanni Battista*,

profeta e soldato, virile e femminile (nel terzo atto Syberberg affida il ruolo di Parsifal a Karin Krick), catafratto d'acciaio, ornato di sete, pizzi e voile.

Se la nascita del cinema — per Syberberg — ha creato nuovi mondi, «molto lontani dagli schemi abituali», se questa è «la più giovane e importante» di tutte le arti, rivoluzionaria, espressione intellettuale e morale del nostro tempo, «allora la maggior parte dei prodotti di celluloide dei mercanti e burocrati del cinema non ha alcuna ragion d'essere» (*Le film musique de l'avenir*). Definitivo e categorico, l'artista-redentore, unico eroe dei nostri giorni e di quelli futuri — anche se di stampo innegabilmente romantico-decadente — entra nel tempio (il cinema) scacciando i mercanti di opere «da boulevard». Parsifal — nel film — appare vestito da giacobino e fisicamente si ispira al modello del *David* del Verrocchio, leitmotiv visuale.

A questo punto sia concesso un gioco di parole, giudizio estremo, quindi pericoloso: Parsifal è il *David* del Verrocchio, ma anche David pittore della Rivoluzione e — allo stesso tempo — un novello Saint-Just, angelo del Terrore; Parsifal è un personaggio rivoluzionario, tuttavia è Wagner e Syberberg, la musica e il cinema: il film, musica dell'avvenire. La mdp danza, non soggetta alla legge di gravità. Come una marionetta possiede grazia e leggerezza, per dirla con Kleist «nessuna o un'infinita coscienza». In realtà è l'occhio predestinato al trionfo-delirio del creatore, che controlla sul monitor e innesca il *Gesamtkunstwerk*.

Luci e ombre (*Die Nacht*)

Un film di sei ore girato in periodi e in luoghi diversi (Berlino, Parigi, Nanterre). In un set di tre metri per tre, Edith Clever appare sotto un cono di luce, vestita di nero: nella prima parte recita brani di Seattle/Smith, Novalis, Nietzsche, Heine, Céline, Shakespeare, Kleist, Goethe, Wagner (lettere a Minna Planer, Mathilde Wesendonck, Cosima von Bülow, Meyerbeer, Liszt, Ludwig II) e Syberberg; nella seconda parte invece si citano — insieme a Wagner, Goethe e Syberberg — Hölderlin, Jean Paul, Platone, Beckett, Schiller, Eschilo, Eichendorff, Heidegger, Pitagora, Sofocle, l'ultima pizia di Delfi, Matthias Claudius, Ingeborg Bachmann, Marianne von Willemer.

Ciascuna delle parti ha un'introduzione/prologo a colori: nella prima vediamo la protagonista all'interno di un vasto edificio del Reich in rovina (recita la maledizione del capo pellerossa Seattle/Smith contro la cultura straniera che ha annientato lui e il suo popolo); nella seconda la ritroviamo nelle stanze arredate con gusto di un castello a Berlino (recita passi dal *West-Östlicher Diwan* di Goethe). I titoli di testa sono accompagnati da una serie di fotogrammi in bianco e nero che si sfogliano come le pagine di un libro: un teatro greco, lo scheletro di una capanna, piume, foglie, pietre, fiori secchi, conchiglie, ritorna — benché vuota — la sfera di cristallo di *Karl May*, *Hitler* e *Parsifal*.

L'attrice ha a disposizione due costumi di scena (uno rigorosamente nero, attillato, neutro; l'altro arricchito di lustrini, più femminile, elegante) e tre accessori: una pelle di daino, che definisce lo spazio del rito, un cappotto con collo di pelliccia e una coperta, entrambi scuri. Quest'ultima può trasformarsi in gonna, scialle da tragedia o mantello pellerossa, come mutano il volto e il corpo di Edith Clever adattandosi a situazioni e personaggi diversi.

L'idea di *Die Nacht* (*La notte*) nasce da una lunga scena del secondo atto di *Parsifal*, dove Kundry (Edith Clever) monologa chiusa fra le pareti centrali della testa/maschera funebre di Wagner. Prima di realizzare il film Syberberg tuttavia coglie l'occasione di provare il testo in teatro e nel 1984 presenta *Die Nacht* al Festival d'Automne di Parigi. La protagonista è sempre Edith Clever, per anni attrice dello Schaubühne di Berlino — uno dei più importanti teatri tedeschi — e sullo schermo interprete di *Sommergäste* di Peter Stein, *La marchesa von...* di Rohmer, *La donna mancina* di Handke. «Tre momenti — spiega Syberberg — (ideazione a Parigi nel settembre 1984; riprese cinematografiche in studio a Berlino; infine versione teatrale nella primavera del 1985 a Berlino e Amburgo) per dieci capitoli. 1. Al di là del rifiuto delle magie dell'arte da parte dello shakespeariano Prospero e dopo la morte per amore di Penthesilea e di Isotta. 2. Il giuramento di Wagner alle donne della sua vita fatto nella notte della sua morte e i lati oscuri della sua esistenza (parlando degli ebrei a proposito della fine della Germania). 3. Notte di luna piena. La vecchia Marianne von Willemer e i suoi ricordi di Goethe. 4. Il discorso di Cristo sul fatto che egli non è un dio. 5. Sulle fiabe che non esisteranno più e sulla fine dei boschi tedeschi. 6. La caverna di Platone e noi. 7. La descrizione delle notti e dei sogni di Beckett. 8. Dalla Pomerania a Delfi. 9. Presso le madri (dalla

seconda parte del *Faust*). Il congedo dagli dei di Omero fino alla fine del periodo europeo. 10. Ricordi delle canzoni dell'infanzia cantate la sera in Pomerania». E ancora: «Il film offre un monologo di sei ore in due parti per una voce che continua mentre si suona *Il clavicembalo ben temperato* [di Bach], e che continua ancora, nella tradizione delle meditazioni notturne. La musica è sempre presente per tutta la durata del film. Registrata senza soluzione di continuità, accompagna il parlato con un effetto che è poi quello dello 'Sprechgesang', il recitar cantando».

Si ripete in *Die Nacht* quello che accade in *Winifred Wagner*: la fusione di musica, parola e immagine suscita un vento straniato-romantico che — come una spirale — avvolge gli spettatori e la protagonista, benché inserita all'interno di questo turbine poetico. Syberberg le regala primi piani intensi, e lei reagisce — nel monologo, che in realtà è un dialogo con il regista — divenendo Winifred, Kundry o Amelie, strega e madonna, diva, sonnambula, sognatrice, profetessa, severa e sensuale, vittima e carnefice, bambina triste di questo mondo. Il cono di luce è solcato dai vapori di *Parsifal* e la musica cresce o scompare alternandosi il *Clavicembalo ben temperato* (nell'esecuzione di Svjatoslav Richter) a *Tristano e Isotta* e *Il crepuscolo degli dei*.

«Per noi è una tradizione occuparci della notte — spiega Syberberg —. Una notte che affonda nella storia, nel buio del romanticismo, *una notte di tempesta, ma anche una notte chiara* [il corsivo è nostro], come recita l'ultima battuta del *Galileo* di Brecht. Direi che il senso della parola stessa cambia attraverso le varie lingue, ma il mio film è soprattutto un canto del cigno di fronte alla crisi della cultura occidentale, alla sua fine». Al lamento di un capo indiano infatti si intrecciano brani da *Faust* e *Il divano occidentale-orientale* di Goethe, resoconti sulla morte delle foreste, il «mito della caverna» di Platone, le lettere di Wagner alle donne della sua vita; si evocano il soggiorno del compositore a Venezia e l'infanzia di Syberberg in Pomerania, fino alla tragica notte dell'arrivo dei soldati russi. «È un'estetica molto eccentrica quella che ispira *La notte* — aggiunge l'autore —: la sfida a tutte le convenzioni del cinema. Perché tanta luce? A noi sono bastati tre riflettori. Perché tanto spazio? Noi abbiamo voluto solo uno studio di tre metri per tre, dalle pareti nere. Perché tanti movimenti di macchina? Noi l'abbiamo tenuta ferma. C'è sullo schermo una persona

sola, alla quale abbiamo dato la possibilità di esprimere tutto. Non ci sono segreti. Bisogna tirar fuori dalle idee il loro senso più profondo e fare in modo che esso rimbalzi chiaramente».

Poesia musicale, film di parola, *Die Nacht* certamente non si rivolge a tutti, non è un'opera realizzata per il box-office. Si tratta di un esperimento aristocratico in bilico fra teatro e cinema o, meglio, della messa in scena di una «fedeltà nella diversità». Syberberg pensa che il cinema stia morendo come ambiente e attività commerciale: perciò realizzazioni come *La notte* aprono la strada al nastro magnetico, la forma «cinematografica» di domani. I film infatti si conserveranno in videocassetta allineati sugli scaffali e si leggeranno come i libri. Così anche le arti sono destinate a fondersi l'una nell'altra approdando all'ideale wagneriano del *Gesamtkunstwerk*.

La fine del cinema su pellicola stimola nel regista il paragone con il crepuscolo della cultura occidentale: precede la notte. Il mistero della notte è il mistero dell'animo umano, il destino dell'umanità, il grande interrogativo dell'infinito e dell'eterno. La notte è — per il regista — l'abisso situato «al di là della frontiera della coscienza, al di là delle leggi del giorno, laddove i luoghi, le persone, i tempi, le generazioni di uomini e di donne precipitano insieme in un regno, oltre lo stile di un'epoca e le sue abitudini». La notte è il Nibelheim wagneriano, il buco nero dell'avvenire, il vortice creato dallo scarico della doccia di *Psycho*. Di notte si può udire il rumore del silenzio, tutto è più ovattato, concentrato, senza interferenze. La notte è l'ordine del caos, racchiude le potenzialità dell'immaginazione, avvolge terrori e piaceri, partorisce luci e ombre, suscita universi illimitati.

Il mistero e il fascino di *Die Nacht* risiedono nel flusso continuo di un cinema senza tagli, dove le tensioni fra i singoli brani citati o declamati creano un collegamento interiore, uno «stream of consciousness» joyciano. D'altra parte la notte è anche una delle cifre stilistico-formali di Syberberg, da sempre attratto dal vuoto e dal buio: le tenebre incorniciano Kortner, sfiorano G.W. Bach, toccano Michael, accarezzano Ludwig, legano Karl May, definiscono Hitler, corteggiano Parsifal. Essi stessi sono ombre, incubi, capricci notturni evocati dall'artista-bambino. Karl May, insonne, ricorda l'infanzia e sussurra, in un brano già citato: «Io vedo attraverso le cose e i corpi — nelle mie stesse storie — perché sono rimasto un bambino, e mi

rivolgo ai miei lettori come un bambino a un bambino; è questo il mio successo. La gente si emoziona soprattutto quando si sente toccata nell'anima: è lì che vivono i racconti delle nostre nonne, le paure e i sogni della notte». Così, nel finale di *Die Nacht*, Edith Clever, distesa sulla pelle di daino, si nasconde sotto la coperta, diventata sudario e sipario: spirali di nebbia decorano il cono di luce, portano lo sguardo dello spettatore in alto, al disco del riflettore che squarcia il nero e fulmineamente conclude l'opera.

Proiettato nell'85 in una sala periferica durante il festival di Cannes, trasmesso dalla televisione tedesca a notte inoltrata, *Die Nacht* si è mosso nell'ambito delle sale d'essai e circola anche in videocassetta. In Italia è stato visto — presente l'autore — a Milano (nel cortile dell'Ospedale Maggiore, ora Università Statale), Torino (cinema Adua), Roma (Politecnico) e Bologna per iniziativa dei Goethe Institut e dell'Università. Syberberg continua a proporsi nella dimensione iniziatica della proiezione-evento: i cinquanta spettatori a volta per *Die Nacht* a Parigi, Londra e New York ricordano le proiezioni più affollate — ma ugualmente «speciali» e in luoghi designati dal regista — di *Hitler* nel Colorado e nel Nuovo Messico (anfitrione Francis Ford Coppola), di *Parsifal* a Massenzio. La scelta dello spazio fa parte del rito: non a caso i titoli di *Die Nacht* cominciano a scorrere sull'immagine di un teatro greco. Syberberg probabilmente insegue altrettante Bayreuth, sacre colline o luoghi deputati in cui celebrare il suo rito, rappresentare la sua versione personale e particolarissima dell'opera d'arte totale.

Donne e simulacri (*Molly*, *Fräulein Else*, *Penthesilea*, *Die Marquise von O...*)

La collaborazione con Edith Clever si sviluppa quasi spontaneamente in altri tre monologhi: *Edith Clever liest Joyce - Molly*, 1985 (dall'ultimo capitolo dell'*Ulisse* di Joyce); *Fräulein Else*, 1986-87 (dal racconto di Schnitzler); *Penthesilea*, 1987-88 (da Kleist). Tutti vengono presentati in teatro a Parigi e poi trasposti in videofilm prodotti dal regista, disponibili su cassette U-matic.

Nel primo Edith Clever legge il monologo di Molly Bloom senza punti e virgole. La protagonista del romanzo svolge un discorso interiore distesa nel letto accanto al suo uomo. Sottovoce registra tutto quello che la mente recupera tra passato e presente: affetti, turbamenti, angosce, passioni, debolezze, fantasie, detriti della coscienza. «Con il video — spiega l'autore — ho potuto girare un piano-sequenza di un'ora. Tutto il film si compone soltanto di otto inquadrature. In questo modo l'attenzione è rivolta unicamente alla Clever, che è la vera regista del film. La lettura che lei fa di Joyce è per se stessa, nell'intimo della sua casa. La Molly che riesce a creare è un personaggio tutto interiore. Noi la osserviamo, e forse cogliamo la sua stessa intimità».

Il film, infatti, è stato girato nell'appartamento berlinese dell'attrice, in una stanza poco abitata da cui si scorge una vecchia linea della Sopraelevata. «Tre ore di lettura da un libro — scrive Syberberg —. Nient'altro. Silenzio, concentrazione e ironia; riempire la vita con le parole. Guardare un viso, un essere umano, seduto davanti a una finestra con in mano un libro; osservarlo per tutto il tempo, da mezzogiorno fino a sera. Percepire il passaggio dal privato all'identificazione totale con il personaggio recitato e viceversa, recepire il gioco in cui le parole si fanno immagini. Guardare i treni che passano davanti alla finestra — no! che entrano ed escono dalla finestra correndo su quei binari all'orizzonte sfumati dalla luce bianca di una diafana giornata invernale, che a poco a poco si oscura facendo intravedere l'accendersi progressivo delle luci della città. Questo mondo esterno è anche una provocazione per intuire il caso: quando arriveranno i treni, questi segni dell'esterno, con quale frase coincideranno? Tutto è stato ridotto al minimo, un minimo che però attraverso un libro acquista il massimo nelle immagini di un viso umano, e di una figura umana che per tre ore non si alza mai dalla sedia».

La stessa volontà di semplificazione e riduzione, anche tecnica, guida la realizzazione di *Fräulein Else*, sempre con la stessa attrice. «Nel quadro delle manifestazioni del *Théâtre de l'Europe* il 17 dicembre 1986 — precisa Syberberg — Edith Clever ha letto il testo all'Odéon di Parigi: aveva in mano il libro, sedeva sulla scena vuota davanti a un tavolino su cui si trovavano un bicchiere d'acqua e una pietra delle fondamenta del distrutto Hotel Fratazza. Nella successiva ripresa video — questa volta in una casa

vuota — è stato necessario tentare, sulla base di un passaggio del libro, di rendere visibile e attivo, a partire da questo primo piano a teatro, *il teatro stesso che è in lei, come a dire un totale in un primo piano* [il corsivo è nostro]. Una costruzione derivata dai primi piani cinematografici del volto, il teatro in lei, con tutte le fantasie che nascono dalla lettura di un libro».

Questi due videodrammi sono legati dalla forma originaria del monologo interiore, mentre il terzo è una rivisitazione del testo kleistiano, di cui Edith Clever interpreta i ruoli in un elegante e castissimo abito nero. Il regista lo definisce «un canto d'agonia, come un ultimo esemplare dell'arte per pochi, nell'assordante brusio dei calcolatori elettronici per tutti». E aggiunge: «*Penthesilea* che esce di nuovo da un libro, apparizione di tutti i personaggi dell'autore, delle diverse tensioni drammatiche del suo animo, voce, canto della coscienza che costruisce universi in materiali diversi da quelli del nostro. I desideri più segreti, la furia della vendetta, la complicità nel combattimento e nel sangue, il tutto riunito in un solo essere, in un monologo, fascio di forze molteplici che esplode e passa ogni frontiera. La lotta in lui, e da lui in lei, l'Amazzone, la Valchiria, la maga per antica magia e purezza di sentimenti. Implorare. Dramma interiore dell'assoluto nella morte. Tale è il prezzo della tragedia: la forma fluisce dalla potenza evocatrice delle parole venute dall'anima stessa. Il rito convulso di iniziazione all'amore tragico somiglia a un tuffo nella follia profonda. Sogno dell'arte dove solo la forma creata vale a giustificare. Immagini e visioni che ci invitano a dare forma a questo sogno del poeta, nel concreto dell'arte, a questa fantasia del poeta, con ciò che la nostra vita quotidiana ci mette a disposizione, in questo disgraziato mondo senza arte. Non ridurre la complessità dei personaggi, ma dare forma al poema, come per mantenere una antica promessa, reminiscenza di una vita lontana. Creare l'universo dei suoni, dei sensi, dei pensieri, delle immagini, dei movimenti. Esaltare la serenità della bellezza in un mondo marcio».

Nel film tornano anche l'ossessione della *cornice* da saga primitiva e i toni da *ultima fiaba*, narrazione della fine di un mondo di dei e semidei. Syberberg, che sembra avere scelto un volontario esilio ritirandosi dal circuito normale, nella primavera e nell'autunno '89 dirige la sua attrice preferita (e unica) in un allestimento teatrale della *Marchesa von O.* di Heinrich von Kleist. Presentato a Berlino, Francoforte e Parigi (Festival d'Automne), lo spettacolo naturalmente diventa un videofilm (di quattro ore).

Il palcoscenico è stato ricostruito in uno studio cinematografico. Edith Clever recita su un tappeto di foglie secche, avvolta in un mantello nero, circondata dal buio. Ogni tanto si siede a un tavolino di lettura. Oppure — vestita di bianco — si muove intorno a un tavolo da salotto, dove interpreta anche sette personaggi diversi, mentre sul fondo si alternano le riproduzioni della Residenza di Friedersdorf e del castello di Berlino, semidistrutto. La vediamo anche a passeggio nel parco di Friedersdorf, presso l'Oder, in cui si trovano una panchina e la statua delle due regine, Luise di Prussia insieme a sua sorella Friederike.

«Non si tratta di un Kleist girato in un castello della Franconia e nemmeno di un Kleist uscito da un qualche teatro — scrive il regista — bensì di una *Marquise* uscita dallo studio di Spandau [lo studio numero tre; n.d.r.], da quella fabbrica di polpettoni sentimentali degli anni Cinquanta, già ex fabbrica di materiale bellico, ormai in rovina, [...] di una *Marquise* frutto del mondo germanico e di quello dei media. Il fatto che sia stata girata in video è indicativo per la situazione odierna del cinema inteso come industria dello spettacolo di consumo. La versione cinematografica di un allestimento teatrale nel maggior numero dei casi conduce o a una perdita o a uno smascheramento della specificità teatrale. O lo spirito che è andato perduto non è mai esistito, oppure non resiste davanti all'occhio infallibile dei nostri tempi. *Ma davvero è stato tutto un inganno? O piuttosto sono questo periodo e il suo occhio artistico a non essere adatti alle arti antiche? E se si scoprisse una via di mezzo tra l'uno e l'altro, che riesca a essere fedele al testo antico ma anche ai nostri ideali e desideri?* [il corsivo è nostro].

Questi esempi di «laboratorio del monologo» suscitano alcune riflessioni. Da *Die Nacht* alla *Marchesa*: sette anni di lavoro con una sola, straordinaria interprete. Si tratta indubbiamente di un caso di fascinazione reciproca, di un incantesimo che, wagnerianamente, Clever/Kundry e Syberberg/Parsifal subiscono a vicenda. Il regista coscientemente si è recluso in uno spazio determinato, che tuttavia allude a situazioni analoghe in alcune sue opere precedenti: penso anzitutto ai documentari su Fritz Kortner, Romy Schneider e Winifred Wagner. Un set ridotto al minimo, spesso delimitato da un cerchio di luce, che suggerisce un bisogno di autoanalisi, la necessità di raccogliersi in una dimensione uterina, quel ventre materno — e matrigno — già simboleggiato dalla sfera di cristallo, dalla «Black Mary»,

dalla lacrima astrale, dalla maschera mortuaria di Wagner. In questo spazio chiuso, ma non claustrofobico — perché le tenebre che lo definiscono sono in realtà finestre aperte sull'infinito — Syberberg svolge un amoroso discorso di specchiamento con Edith Clever. All'inizio lei si era opposta a questa sperimentazione, a questo tipo di teatro (cinema) «rappresentativo»: lo giudicava banale e troppo teorico. Poi «è successo qualcosa di molto strano dentro di me. Ho notato che il modo in cui avevo reagito all'inizio corrisponde quasi perfettamente a come ora reagisce il pubblico. *Inizialmente gli spettatori rimangono spaesati, poi sono costretti a lasciarsi andare, a tuffarsi in questa nuova dimensione, esattamente come avevo fatto io* [il corsivo è nostro]. Con ciò in effetti cambia qualcosa. [...] Naturalmente ho sempre creduto, e lo credo tuttora, di riuscire a sviluppare una dimensione fantastica a partire da una determinata immagine, cosa che mi permette in seguito di trasmetterla attraverso la parola». E il regista risponde: «È qui che ci completiamo l'uno con l'altro, lei possiede questa fede e io tento di trovare queste immagini. Perché l'immagine non rimanga banale, ecco che subentra lei a riempirla con la sua fede potenziale e fare sì che basti il testo a evocarla».

Se Syberberg è Parsifal e anche il mago Klingsor, Edith/Kundry recupera — dal testo di Wagner — la sua proiezione mistica, cioè Maria Maddalena. Il transfert è completo: nel rapporto regista-attrice si configura quindi un dualismo eterno, uno sdoppiamento simbolico che è in fondo riconoscimento, conciliazione degli opposti all'interno di ciascuno. Fede nell'immagine che evoca universi speculari, mondi che ruotano intorno al viso di Edith Clever. Questo sembiante perciò — come ogni specchio — è anche un accesso, il sentiero che conduce al Graal, una porta segreta che si schiude tra l'aura delle immagini e il fluire delle parole rivelando il senso perduto della Cosa arcaica.

Arte del sublime psicanalitico, si potrebbe dire. «Cinema di chi non si è mai servito del mondo dei fumetti [...] — spiega l'autore —, cinema che riflette quiete e serenità. È proprio questo — ovvero il montaggio cinematografico, le inquadrature, tutti i personaggi, tutte le musiche, tutti i tempi — che ho voluto trasportare, insieme, su un unico palcoscenico in cui appare un'unica donna. Questo concetto inoltre corrisponde esattamente a quello insito in Kleist: egli non cambia solo i personaggi, ma anche

le inquadrature. Vale a dire che per definire un determinato stato d'animo usa le metafore come noi usiamo le inquadrature».

Tutti gli sguardi comunque sono fissati in un punto, il volto dell'attrice, che è cifra visiva e sorgente della parola, entrambi messaggere del divino. Sul fondale della pace domestica di un'Arcadia prussiana, sulla serenità delle rovine incombe il nero, lo spettro e l'ala della distruzione. Anche *Die Marquise von O...* è un'ultima fiaba, la messinscena dell'intensità di emozioni originali, autentiche e perdute, senza intenzione psicologica, in ossequio all'*ingenuità* e al *candore* del testo di Kleist. Alla intensità del sentimento corrisponde un'uguale intensità della recitazione, di tipo kortneriano e brechtiano. In questa sua «geografia spaziale» Syberberg dipana il linguaggio/teatro delle passioni, fa raccontare a Edith solo ciò che si può vedere, evitando ogni introspezione. Il risultato di una tale accumulazione semiotica focalizzata è l'abbandono al vortice dei segni, dei gesti, dei suoni (un abbandono ricercato e previsto dall'autore). Assenti le coordinate del meraviglioso cinematografico, *Die Marquise von O...* mostra come la parola scritta — una volta detta e filmata — possa riempire il corpo dell'attore toccando l'indicibile.

Questi tentativi di superamento del teatro e del cinema in una loro fusione formale definiscono meglio il percorso artistico del regista. Il simbolo del cinema, la «Black Mary» di *Hitler* — che Syberberg chiama «*nero sole della luce* all'inizio e alla fine di tutte le fini», «buco nero» e «vortice del nulla» —, è anche un simbolo più ampiamente psicanalitico e creativo. È il sole nero della poesia *El Desdichado* di Gerard de Nerval: «Io sono il Tenebroso, — Vedovo —, Inconsolabile/ Principe d'Aquitania, cui la Torre è crollata:/ È morta la mia *Stella* — e il liuto ornato d'astri/ Ha inciso il *Sole nero* della Melanconia [...]». In *Ivanhoe* di Walter Scott il cavaliere Desdichado (Diseredato) ha ornato il suo scudo con l'immagine di una quercia sradicata.

Per Syberberg — regista «separato», attratto da figure di melanconici senza patria che vagheggiano il paradiso perduto (G.W. Bach, Ludwig o May) — vale quello che scrive Julia Kristeva nel testo già citato: «Diseredato di cosa? [...] Non di un 'bene' o di un 'oggetto' costitutivi di un'eredità materiale e trasmissibile, bensì di un territorio innominabile, che si potrebbe evocare o invocare, stranamente, dall'esterno, da un esilio costitutivo.

Questo 'qualcosa' sarebbe precedente all''oggetto' individuabile: orizzonte segreto e intoccabile dei nostri amori e dei nostri desideri, esso assume per l'immaginario la consistenza di una madre arcaica che tuttavia nessuna immagine precisa riesce a inglobare. La ricerca inesausta di amanti o, sul piano religioso, l'accumulazione di divinità femminili o di dee madri che le religioni orientali e l'Egitto in particolare gli prodigano indicano quanto inafferrabile sia questa *Cosa* necessariamente perduta perché il *soggetto* separato dall'*oggetto* divenga un essere parlante.

Se il melanconico non cessa di esercitare un *impossessamento d'amore e d'odio* insieme su questa *Cosa*, il poeta trova il modo enigmatico per essere a un tempo sotto la sua dipendenza e... altrove. Diseredato, privato di questo paradiso perduto, egli è senza fortuna; ma la scrittura è lo strano mezzo per dominare questa mancanza di fortuna installando in essa un 'io' che domina le due facce della privazione, le tenebre dell'inconsolabile come il 'bacio della regina'» (Capitolo 6, su de Nerval). E più oltre: «Di fronte al 'sole nero della melanconia' [di Dürer; n.d.r.], il narratore di *Aurélia* afferma: 'Dio è il sole'».

Wagnenariamente, il creatore è Dio: il poeta infatti può guardare il sole nero dell'assoluto senza accecarsi, l'artista prometeico rubare una scintilla di questa *Cosa* — o armonia degli elementi — perduta, inaccessibile, e donarla agli uomini. Per Syberberg il veicolo è la macchina da presa che — sulla base del polimorfismo prosodico caratteristico della sua scrittura (parole, musica e immagini, privilegiando una rete di intensità, associazioni e significazioni) — diventa la soglia dello sdoppiamento: il regista è dentro e fuori l'obbiettivo, creando così, con il movimento continuo della mdp, un'unità difficilmente dissociabile, un magma di frammenti che esorcizza la tirannia della *Cosa* arcaica attraverso la citazione dei suoi mille nomi e delle sue molteplici forme. Accumulando intorno a ogni segno una pluralità di connotazioni, l'autore offre allo spettatore la possibilità di immaginare il non-senso, o il senso vero, della *Cosa*.

Syberberg è la «Black Mary», la madre nera Kundry o il bambino/a triste che ha attraversato questo mondo, ma è anche il disco abbagliante del riflettore nel finale di *Die Nacht*, e il cineocchio (cioè lo svelarsi della scrittura, il suo farsi strumento di potere, chiarezza e conoscenza). Questo sdoppiamento, inoltre, è interno alla scrittura stessa: la dicotomia immagine/

parola, nei film di Syberberg, equivale ad agire e testimoniare l'azione, anche se viceversa l'azione può essere di competenza della parola, mentre l'immagine funge da testimone. Come scrive Foucault, gli esempi più completi di disgiunzione parlare-vedere si trovano nel cinema: nelle opere di Straub, Syberberg e Marguerite Duras «le voci cadono da una parte, come una storia che non ha più luogo, e il visibile dall'altra, come un luogo vuoto che non ha più storia». Potremmo dire — con Deleuze — che il pensiero, la riflessione e il fascino si producono, per lo spettatore, «nell'interstizio tra vedere e parlare, in quell'incrinatura».

Le immagini immergono le parole nell'indicibile, i vuoti e i silenzi fanno sognare, una sublime tristezza ci culla: l'arte può essere l'aldilà realizzato sulla terra, l'estremo rifugio. Syberberg, elaborando il lutto e la depressione di un popolo, propone il suo mito personale — il video/film-musica dell'avvenire — per una nuova retorica dell'apocalisse, o disvelamento attraverso lo sguardo-suono.

L'estetica del *Wanderer*

«Chiudi il tuo occhio mortale per vedere prima con il suo occhio interiore la tua propria immagine», scriveva Syberberg a proposito dei suoi film non-fiction: ovvero, intraprendi un viaggio interno, seguendo la strada battuta da altri viandanti. L'itinerario si compie nell'universo dell'inconscio dell'artista, dove i pianeti incontrati formano un'architettura di citazioni che riflette l'Io dell'ultimo viaggiatore: un big bang culturale e spirituale, una deflagrazione infinita, senza frontiere apparenti. Come in *2001* di Kubrick e *Apocalypse Now* di Coppola, il viandante è uno specchio, il centro di un campo di tensioni. Un creatore — il regista — è il *Wanderer* per eccellenza, sedotto dagli aspetti mutevoli della realtà, assetato di conoscenza, tendente a quell'equilibrio supremo che forse lo attende al termine del percorso interiore: Wotan o Prometeo, Parsifal come Ludwig e May. Non lo troviamo più dietro, bensì dentro la macchina da presa, che è diventata un'astronave/occhio smarrita fra stelle innumerevoli, tutte rispecchiantisi in eterno. Il globo scintillante le attraversa e, allo stesso tempo, entra a

far parte del grande meccanismo, di questa galassia in espansione incontrollabile. Quello di Syberberg è un cinema dell'implosione, della deflagrazione interiore.

Syberberg uomo di frontiera, che esplora i limiti del mezzo filmico, Syberberg viandante-specchio, come Goethe e Stendhal. «La follia, che Wagner aveva profetizzato agli spettatori di un'esecuzione del *Tristano* — scrive Manfred Schneider —, è forse l'effetto cinematografico al quale Syberberg tende: l'effetto ipnotico della riduzione visiva e del potenziamento mediale». Follia nel significato di sperimentazione estrema, contemplazione dell'interno che evoca l'esterno, fusione, annientamento del sé nel *Gesamtkunstwerk*, cioè Wagner e Nietzsche. Perdersi nell'incanto dell'immagine e nel fascino della parola, che producono un silenzio interiore «geometrico», l'estasi perfetta.

Le opere di Syberberg infatti rivelano una struttura spaziale basata sul cerchio e sulla piramide. Alla prima figura si legano, ad esempio: la frontiera circolare, l'anello di madri nere, il mito di Sisifo e il disco solare di *Scarabea*, la bonaria filosofia zen dell'ultimo conte Pocci, il simbolo del Ring, l'evidente circolarità compositiva di *San Domingo*, *Ludwig*, *Karl May*, *Hitler*, *La notte*, *Die Marquise von O...*, i simboli rotondi quali la sfera di cristallo o la lacrima di vetro, la croce uncinata del Terzo Reich (= ruota del carro del sole, primitiva ruota della vita), il cerchio di luce che isola Edith Clever e l'occhio accecante del proiettore che segna il finale di *Die Nacht*, il raccogliersi ciclico dell'anima in se stessa e il nirvana delle opere più recenti. La seconda figura invece ricorre — con valore di refrain visuale — all'interno della Trilogia tedesca: penso — fra tutti — ai motivi triangolari del compasso di Dio (da William Blake) e della «Black Mary», ad alcuni elementi della *Melencolia I* di Dürer che compaiono in *Hitler*, a un'identica soluzione scenografica piramidale che lega i destini del re pazzo di Baviera, del sassone scrittore di libri per ragazzi, dell'Imbianchino.

Irrazionalismo, sensibilità morbose, aspirazione all'ordine superiore di una piramide iscritta nella sfera, melanconie, wagnerismi, il numero tre e il quadrato magico o le opposizioni che sottolineano il due in uno, lo specchio, il doppio, l'ambiguità: vittima e carnefice, angelo e demonio, prode e codardo. Valga per tutte la splendida intuizione visivo-scenografica del gruppo marmoreo unico delle due sorelle regine in *Die Marquise von O....*

Suscita il turbamento del re Penteo nelle *Baccanti* di Euripide: «Davvero, mi sembra di vedere due soli,/ e una doppia Tebe: doppia, questa città con le sette porte» (Quarto episodio, tr.it. di E. Sanguineti; ricordiamo lo spettacolo di Ronconi, 1977, in cui Marisa Fabbri, vestita di nero, recitava tutte le parti). L'esempio chiarisce meglio quello che il regista intende per valore evocativo dell'immagine. E, accanto a queste forme «distillate», la letterarietà e l'ossessione del tempo reale: cioè una temporalità che fa romanzo.

Le video tragedie mostrano come si possa passare dai libri ai corpi. Nei monologhi il testo fluisce sulle labbra e sul volto di Edith Clever, la attraversa. Il libro si è seppellito in lei e da questa sede libera le proprie forze. Molly, Else, Pentesilea o la Marchesa sono istericamente possedute dalla parola del testo, gli donano il logos e il simulacro del corpo. E il monologo non si rivolge a se stesso, bensì alla regione da cui è nato il linguaggio, i libri. Così Syberberg cerca di recuperare lo spazio autentico e la verità originale delle parole, e tutti i loro echi. La voce assume una concretezza pari a quella delle immagini. La scrittura non aspettava altro che un involucro a cui potersi affidare.

L'autore ricorda di essersi avvicinato al teatro (il Berliner Ensemble, Brecht) mediante la fotografia e sottolinea l'importanza di queste prime nozioni tecniche ricevute a Rostock dal padre. Le caratteristiche specifiche della fotografia si accordano perfettamente con il metodo brechtiano, creando un meccanismo di controllo e di analisi che sovrintende alle sue opere. Nei videofilm Syberberg non si definisce regista e, citando il periodo non-fiction, precisa: «Intervengo come documentatore, sorveglio quello che il mezzo sta facendo. Fra documentatore e interprete si istituisce un conflitto/dialogo, un rapporto *in progress*. Si va avanti piano, sperimentando, orchestrando parole e silenzi. *Definirei il tutto come un autografo: io scrivo qualcosa sul corpo di un'altra persona* [il corsivo è nostro], che potrebbe essere un anziano, una donna o un bambino. L'occhio interno interviene sull'opera dell'occhio esterno [la cinepresa; n.d.r.] e sul soggetto dell'operazione. Nei miei ultimi lavori ho abbandonato la tecnica di montaggio immagine-suono che mi era consueta. Oggi, anche a livello linguistico, preferisco tralasciare la pluralità di strati che coagiscono e si combattono in favore di

una monodimensionalità, a cui può aggiungersi eventualmente la musica, comunque diversa da quella delle opere precedenti».

Insieme alla fotografia, l'elemento fondamentale della radio, la «voce primitiva» che, da bambino, lo metteva in comunicazione con la musica (i primi concerti, le prime sinfonie). La specificità del flusso video, interrotto da tagli funzionali, asseconda una revisione estetica: «Intendo *il film come una fotografia animata*; sono *fotografie acustiche* [i corsivi sono nostri] che io ricompongo in un libro. Oggi tendo a semplificare: quando la Marchesa attraversa il parco di Friedersdorf ed entra nel castello di Berlino, mi appello alla suggestione immagine-musica-parola-ricordo, agli occhi, agli orecchi e alla memoria di coloro che assistono all'evento film. Se tutto funziona confido nella partecipazione di ogni singolo spettatore. L'universo che io gli presento è un *cosmo filmico*, quello in cui oggi possiamo muoverci. Un mondo pieno di rumori, di voci, di movimento, un *contromondo* che nega la solitudine reale in cui viviamo [i corsivi sono nostri]».

Il tema *rêverie* e l'elemento rovina (Friedersdorf come Neuschwanstein, il Reichstag, l'Obersalzberg o villa Wahnfried), si legano in un vero e proprio «rovinismo» del ricordo, condensato nel simbolo della cattedrale. Queste chiese pagane vuote o semidistrutte sono il segno di una perdita (di cultura, letteraria, psicologica, politica...). La nostra religiosità non risiede più soltanto nella memoria di Dio: è il cinema che può darci ora l'immagine dello svolgersi della nostra passione storica e quotidiana.

In *Die Marquise von O...* vediamo Edith Clever spostarsi da una sedia all'altra, intorno al tavolo, per essere alternativamente la madre, il colonnello, il conte e la protagonista, il cui spazio è contrassegnato da una giacca bianca di seta che lei occasionalmente ricama. Una sola attrice svolge tutti i ruoli. Questo accadeva già in *Winifred Wagner*, dove un'unica donna presentava — in virtù della sua vicenda narrata davanti alla macchina da presa — non solo il proprio destino, ma quello dei personaggi Richard, Cosima, Siegfried Wagner, e dello stesso Hitler, cioè prestava il volto alle parole cambiando ruolo. Fedeltà nella diversità. Nel viaggio dell'autore attraverso cinema e teatro, immagini e parole, un grande ponte tragico — o anello — raccorda passato e presente, non-fiction e videofilm.

FILMOGRAFIA

1965 FUNFTER AKT, SIEBTE SZENE. FRITZ KORTNER PROBT KABALE UND LIEBE (t.l. *Quinto atto, settima scena. Fritz Kortner prova «Intrigo e amore»*)
Documentario
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (16 mm, b/n): Kurt Lorenz, Konrad Winkler. *Interpreti*: Fritz Kortner, Helmuth Lohner, Christiane Hörbiger. *Produzione*: Bayerischer Rundfunk (Monaco). *Durata*: 110'.

Prima proiezione: 19 maggio 1965, in televisione (Bayerischer Rundfunk).

ROMY. ANATOMIE EINES GESICHTS (t.l. *Romy. Anatomia di un volto*)
Documentario
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (16 mm, b/n): Kurt Lorenz. *Interprete*: Romy Schneider. *Produzione*: Rob Houwer-Filmproduktion, Monaco per BR, Monaco. *Durata*: 90' (poi ridotti a 60').

Programmato in televisione una sola volta. La versione attuale è stata modificata senza la supervisione e senza la firma dell'autore.

1966 KORTNER SPRICHT MONOLOGE FÜR EINE SCHALLPLATTE (t.l. *Kortner recita monologhi per un disco*)
Documentario
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (35 mm, b/n): Kurt Lorenz, Mac Lloyd, G. Hamory. *Interprete*: Fritz Kortner. *Produzione*: Hans Jürgen Syberberg e Preiser Records, Monaco. *Durata*: 80'.

Esistono due versioni in 16 mm, per il monologo di Shylock (durata: 18') e quello di Faust (durata: 11').

WILHELM VON KOBELL
Cortometraggio
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Durata*: 16'.

1967 DIE GRAFEN POCCI - EINIGE KAPITEL ZUR GESCHICHTE EINER FAMILIE (t.l. *I conti Pocci - Alcuni capitoli di storia di una famiglia*)
Documentario
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (35 mm, b/n e colore): Kurt Lorenz, M. Lippl. *Interprete*: Konrad Pocci. *Produzione e distribuzione*: Hans Jürgen Syberberg. *Durata*: 90'. Versione abbreviata: *Konrad Albert Pocci, der Fussballgraf vom Ammerland - Das vorläufig letze Kapitel einer Chronik der Familie Pocci* (durata: 28').

1968 SCARABEA - WIEVIEL ERDE BRAUCHT DER MENSCH? (t.l. *Scarabea - Di quanta terra ha bisogno un uomo?*)
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg (dal racconto *Di quanta terra ha bisogno un uomo* di Lev N. Tolstoj). *Fotografia* (35 mm, colore): Petrus R. Schloemp. *Montaggio*: Barbara Mondry. *Musica*: Eugen Thomas. *Suono*: Christoph A. Holenia. *Interpreti*: Walter Buschoff (il manager G.W. Bach), Nicoletta Machiavelli (Bettina), Franz Graf Treuberg (l'interprete), Karsten Peters (il regista), Heinz Schubert, Rudolf Rhomberg, Norma Jordan. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco). *Riprese*: dal 2 maggio al 30 giugno 1968 in Sardegna. *Durata*: 114'.

Prima proiezione: 10 gennaio 1969, Monaco.

Deutscher Kritikerpreis 1968 (Premio della critica tedesca); premio per la migliore regia al festival di San Sebastian, 1969.

1969 SEX-BUSINESS MADE IN PASING
Documentario
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia*: (16 mm, b/n): Christian Blackwood. *Interpreti*: Alois Brummer, attrici di film porno. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco). *Riprese*: a Pasing. *Durata*: 100'.

Prima proiezione: 3 gennaio 1970, Monaco.

1970 SAN DOMINGO
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg (dal racconto *Die Verlobung in San Domingo* di Heinrich von Kleist). *Fotografia* (16 mm «gonfiato» a 35 mm, b/n): Christian Blackwood. *Montaggio*: Ingrid Fischer. *Musica*: Amon Düül II. *Suono*: Jürgen Martin. *Assistente alla regia*: Gerhard von Halem. *Interpreti*: Alice Ottawa (Alice), Michael König (Michael), Hans Georg Behr (l'esperto in stupefacenti), Carla Aulaulu (la madre), Peter Moland (il padre), membri delle

«cellule rosse» di Germanistica dell'Università di Monaco, rocker del sobborgo di Harras. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco). *Durata*: 138'.

Prima proiezione: 11 ottobre 1970, Monaco. Riceve due Bundesfilmpreis.

1971 NACH MEINEM LETZEN UMZUG... (t.l. *Dopo il mio ultimo trasloco...*)
Documentario ottenuto con materiale in 8 mm girato nell'inverno 1953 a Berlino Est (Berliner Ensemble)
Soggetto, sceneggiatura, fotografia (8 mm «gonfiato» a 16 mm, b/n), *montaggio, produzione*: Hans Jürgen Syberberg. *Commento*: Hans Mayer. *Interpreti*: Curt Bois (Puntila), Erwin Geschonnek (Matti), Regine Lutz (Eva), Helene Weigel (Madre Wlassowa), P.A. Krumm (Faust), Käthe Reichel (Gretchen), Angelika Hurwicz (Marthe), Norbert Christian (Mephisto), Heinz Schubert (Urfaust). *Durata*: 72'.

Prima proiezione: 25 giugno 1972 al festival di Berlino (Internationalen Forums des Jungen Films).

1972 LUDWIG - REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG (t.l. *Ludwig - Requiem per un re vergine*)
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (35 mm, colore): Dietrich Lohmann. *Montaggio*: Peter Przygodda. *Musica*: Richard Wagner (da *Tristano e Isotta* e *Lohengrin*, diretti da Wilhelm Furtwängler; da *L'oro del Reno*, *Sigfrido* e *Il crepuscolo degli dei*, diretti da Herbert von Karajan). *Suono*: Harry Hamela. *Scenografia*: Chr. Dank, J. Hoffmann, H. Döll, A. Quaglio, G. Dehn, H. Brehling, M. Schultze, F. Seitz, F. Knab, J. Lange. *Costumi*: Barbara Baum, Chris Wilhelm. *Trucco*: Sybille Danzer, Wolfgang Schnürlein. *Effetti speciali*: Theo Nischwitz. *Assistente alla regia*: Eberhard Schubert. *Interpreti*: Harry Baer (Ludwig II), Balthasar Thomas (Ludwig bambino), Peter Kern (il valletto Mayr/Röhm/ il parrucchiere di corte Hoppe), Peter Moland (Primo Ministro Lutz), Günther Kaufmann (conte Holstein), Rudolf Waldemar Brem (prof. von Gudden), Gert Haucke (barone Freyschlag), Eynon Hanfstaengl (conte Dürckheim), Oskar von Schab (Ludwig I/ Karl May), Siggi Graue (Otto, il fratello di Ludwig), Rudi Scheibengraber (Principe Reggente Luitpold), Gerhard März (Richard Wagner I), Annette Tirier (Richard Wagner II), Ingrid Caven (Lola Montez/ prima norna), Hanna Köhler (Sissi/ seconda norna), Ursula Strätz (Madame Bulyowski/ terza norna), Lisl Haller (Anna Vogl), Johannes Buzalski (Emanuel Geibel/ Hitler), Daniel Schmid (Ministro von der Pfordten), Heinrich Wilhelm Narr (il segretario privato

Pfistermeister), Eberhard Schubert (il fotografo di corte Albert/ giornalista), Wolfram Kunkel (il valletto Hesselschwert), Eddy Murray (Joseph Kainz/ Winnetou), Cornelius Martinowitz (Principe Carl), Wolfgang Haas (Alfons Weber), Hermann Pröll (Principe Thurn und Taxis), Otto Glass (Hornig), Richard Halbesma (barone Hirschberg), Rudi Halbesma (de Varicourt), Ludwig Schneider (vecchio bavarese/ Bucheron), Peter Przygodda (Bismarck), Ilona von Halem (la madre di Ludwig), Monika Bleibtreu (Elisabeth Ney), Fridolin Werther (Imperatore Guglielmo), Stefan Abendroth (Principe Ereditario Federico-Guglielmo), Peter Mattes (Principe Arnulf), Siegfried Schmitt (Principe Leopold), Kurt Jungmann (Principe Ludwig), Alfons Scharf (Principe Hohenlohe), i coniugi Gneissl (ballerini di Schuhplatter), Ginette Marie (prima ragazza), Claudia Marie (seconda ragazza). *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco) - ZDF (Mainz). *Direttore di produzione*: Harmuth Bahr. *Redazione televisiva*: Christoph Holch. *Durata*: 134'.

Prima proiezione: 23 giugno 1972, Monaco (il film è disponibile anche in una versione 16 mm).

THEODOR HIERNEIS ODER: WIE MAN EHEMALIGER HOFKOCH WIRD (t.l. *Theodor Hierneis, ovvero come si diventa un ex cuoco di corte*)
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg (in collaborazione con Walter Sedlmayr) da *Der König speist* di Theodor Hierneis. *Fotografia* (16 mm, colore): Hermann Reichmann. *Montaggio*: Inge Ewald, Eva Kohlschein. *Musica*: di repertorio. *Suono*: Kurt Hüttl, Klaus Hoffmann, Manfred Huessler. *Assitente alla regia*: Gerhard von Halem. *Interprete*: Walter Sedlmayr (Theodor Hierneis). *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco) - BR (Monaco). *Durata*: 84' (versione tv: 60').

Prima proiezione: in televisione (BR) il 1° ottobre 1972. Premio Adolf Grimme 1973; Bundesfilmpreis 1973 per la produzione a H.J. Syberberg, e per la migliore interpretazione maschile a Walter Sedlmayr.

1974 KARL MAY
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (35 mm, colore): Dietrich Lohmann. *Montaggio*: Ingrid Broszat, Annette Dorn. *Musica*: Fryderyk Chopin, Franz Liszt, Gustav Mahler e altri, eseguita al pianoforte da Eugen Thomas. *Suono*: Karl Schlifelner. *Scenografia*: Nino Borghi. *Costumi*: Astrid Six. *Trucco*: Herta Matula, Adolf Uhrmacher. *Effetti speciali*: Theo Nischwitz, Hans Wiesenberger. *Assistente alla regia*: Gerhard von Halem.

Interpreti: Helmut Käutner (Karl May), Kristina Söderbaum (Emma May), Käthe Gold (Klara May), Attila Hörbiger (Dittrich, scrittore e militarista), Willy Trenk-Trebisch (Lebius, il giornalista), Mady Rahl (Pauline Münchmeyer), Lil Dagover (Bertha von Suttner), Rudolf Prack (ministro della giustizia della Sassonia), Rainer von Artenfels (giovane Hitler), Leon Askin (Klotz, Sello), Marquard Bohm (Oberhorst), Wolfgang Büttner (Ehrecke, presidente del Tribunale Moabit), Peter Chatel (Horace Herzfelder), Erwin Faber (Napoleon Krügel), Rudolf Fernau (Bredereck), Fritz von Friedl (Larrass), Penelope Georgiou (Penelope), Alexander Golling (Fischer), Egon von Jordan (viennese al Sophiensaal), Harry Hardt (Wessel), André Heller (Robert Müller), Peter Kern (Georg Grosz), Rudolf Lenz (Casella), Peter Moland (Sascha Schneider), Stefan Paryla (Dr. Euchar Schmid), Rudolf Schündler (Kreutzkamm), Guido Wieland (Bernstein), Hans Joachim Schmidl (Dr. Blau), Peter Branoff (Dr. Hermann), Peter P. Jost (Seyffert), Bruno Thost (protocollista), Armand Osoroczy (Schober, padre Ildefons), Gerhard von Halem (Fehsenfeld), Fritz Veigl (Brant, Sero). *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco) - ZDF (Mainz). *Direttore di produzione*: Bernd Eichinger. *Redazione televisiva*: Ingeborg Janiczek. *Durata*: 187' (versione ridotta: 135').

Prima proiezione: 18 ottobre 1974, Monaco. Deutscher Filmpreis 1975 come miglior attore a Helmut Käutner; Deutscher Filmpreis 1975 per la migliore scenografia a Nino Borghi. Presentato nel 1975 al festival di San Sebastian.

1975 WINIFRED WAGNER UND DIE GESCHICHTE DES HAUSES WAHNFRIED VON 1914-1975 (t.l. *Winifred Wagner e la storia della Casa Wahnfried dal 1914 al 1975*)
Documentario
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (16 mm, b/n): Dietrich Lohmann. *Montaggio*: Agape Dorstewitz. *Musica*: Richard Wagner (da *Siegfried Idyll*). *Assistente alla regia*: Gerhard von Halem. *Interprete*: Winifred Wagner. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco) - Bayerischer Rundfunk (Monaco) - ORF (Vienna). *Origine*: Rft/Austria. *Durata*: 303' (versione ridotta: 104').

Prima proiezione: agosto 1975, Parigi.

1977 HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND (t.l. *Hitler, un film dalla Germania*)
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (35 mm, b/n e Eastmancolor): Dietrich Lohmann. *Montaggio*: Jutta M. Brandstaedter. *Musica*: Bach, Beethoven, Chopin, Gounod, Haydn, Liszt, Mahler, Mozart, Schlager, Wagner. *Suono*: Heymo H. Heyder. *Scenografia*: Hans Gailling. *Costumi*: Barbara Gailling, Brigitte Kühlenthal. *Trucco*: Gerlinde Kunz. *Effetti speciali*: Theo Nischwitz. *Marionette*: Barbara Buchwald, Hans M. Stummer. *Assistenti alla regia*: Gerhard von Halem, Michael Sedevy. *Interpreti*: Heinz Schubert (direttore del circo, Himmler, burattinaio Himmler, Hitler), Harry Baer (se stesso, Ellerkamp giovane), Peter Kern (assassino da *M*, burattinaio Goering, Ellerkamp vecchio, uomo delle SS, direttore dell'ente turismo), Hellmut Lange (cameriere di Hitler, burattinaio Goebbels, uomo delle SS), Rainer von Artenfels (banditore di fiera, burattinaio Hitler, giovane Goebbels, allievo del cosmologo, uomo delle SS), Martin Sperr (massaggiatore di Himmler, Fitzliputzli, borgomastro), Peter Moland (astrologo, burattinaio Speer, uomo delle SS), Johannes Buzalski (Hitler imbianchino, burattinaio Eva Braun, guardiano di un campo di concentramento), Alfred Edel (uomo della storia del 1923), André Heller (se stesso), Amelie Syberberg (bambina), Peter Lühr. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco) - Solaris Film (Monaco) - WDR (Colonia) - INA (Parigi) - BBC (Londra). *Produttore*: Bernd Eichinger. *Direttore di produzione*: Harry Nap. *Origine*: RFT/ Francia/ Gran Bretagna. *Riprese*: febbraio-aprile 1977 (20 giorni) negli studi Bavaria Film, Monaco/Geiselgasteig. *Durata*: 429'.

Prima proiezione: 21-22 novembre 1977, London Film Festival.

1981/1982 PARSIFAL
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg, dall'opera di Richard Wagner. *Collaborazione artistica*: Bernard Sobel. *Fotografia* (35 mm, colore, formato 1:1,33): Igor Luther. *Montaggio*: Jutta M. Brandstäedter, Marianne Fehrenberg. *Musica*: *Parsifal* di Richard Wagner eseguito dall'Orchestra Filarmonica di Montecarlo e cantato dal Coro della Filarmonica di Praga. *Direzione musicale*: Armin Jordan. *Suono* (dolby stereo): Pierre Lavoix, Jérôme Paillard. *Direzione artistica della registrazione*: Michel Garcin. *Scenografia*: Werner Achmann. *Sculture*: Rudolf Vincent Rotter. *Marionette*: Atelier Stummer & Buchwald. *Costumi*: Veronika Dorn, Hella Wolter (costume di Kundry: Moidele Bickel). *Trucco*: Edwin Erfmann, Brigitte Raupach, Josiane Deschamps. *Assistenti alla regia*: Wolfgang Schroeter, Helga Asenbaum (studio), Hans Kunitzberger

(scenografia), Hans Peter Litscher (Parigi), Guy Patrick Sainderichin (Parigi). *Interpreti*: Armin Jordan (Amfortas; voce: Wolfgang Schöne), Martin Sperr (Titurel; voce: Hans Tschammer), Robert Lloyd (Gurnemanz; voce: dello stesso), Michael Kutter (Parsifal I; voce: Rainer Goldberg), Karin Krick (Parsifal II; voce: Rainer Goldberg), Aage Haugland (Klingsor; voce: dello stesso), Edith Clever (Kundry; voce: Yvonne Minton), Rudolf Gabler, Urban von Klebesberg, Bruno Romani-Versteeg (cavalieri del Graal; voci: Gilles Cachemaille, Paul Frey), Monika Gaertner, Thomas Fink, David Meyer, Judith Schmidt (scudieri; voci: Christer Bladin, Tamara Hert, Michel Roider, Hanna Schaer), Anahita Farrochsad, Miriam Feldmann, Johanna Fink, Alexandra Grünberg, Vivian Kintisch, Martina Lanzinger, Antonia Preser, Claudia Schumann, Bettina Stiller, Anya Toelle, Annette Woll, Stephanie Cörler, Eva Kessler, Catharina Klemm, Judith Klemm, Sabine Kückelmann, Isabelle Malbrun, Caroline Riollot, Guillemette Riollot, Sofia Romani, Ina Schroeter, Balthasar Thomass, Sophie von Uslar (fanciulle fatate di Klingsor; voci: Britt-Marie Aruhn, Jocelyne Chamonin, Tamara Hert, Gertrud Oertel, Eva Saurova, Hanna Schaer), Amelie Syberberg (la portatrice del Graal; voce: Gertrud Oertel), David Luther (il piccolo Parsifal). *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco) - Bayerischer Rundfunk (Monaco) - Gaumont (Parigi). *Direttori di produzione*: Harry Nap, Annie Nap-Oléon. *Origine*: RFT/ Francia. *Riprese*: 35 giorni negli studi Bavaria Film, Monaco/Geiselgasteig. *Durata*: 251'.

Prima proiezione: 19-20 maggio 1982, festival di Cannes.

1984/1985 DIE NACHT (t.l. *La notte*)
Soggetto e sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg. *Fotografia* (35 mm, b/n e colore): Xaver Schwarzenberger. *Montaggio*: Jutta M. Brandstaedter. *Musica*: Johann Sebastian Bach (*Das Wohltemperierte Klavier*), Richard Wagner (*Tristano e Isotta*, *Il crepuscolo degli dei*). *Trucco*: Gabriele Kühr-Trutz. *Assistente alla regia*: Wolfgang Schroeter. *Interprete*: Edith Clever. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco) - ZDF (Mainz) - ORF (Vienna). *Assistente alla produzione*: Wolfgang Schroeter. *Riprese*: studi della CCC-Film, Berlino. *Durata*: 351'.

Prima proiezione: 8 maggio 1985, Berlino.

1985 EDITH CLEVER LIEST JOYCE - MOLLY (t.l. *Edith Clever legge Joyce - Molly*)

Videofilm
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg, dal monologo di Molly Bloom nell'ultimo capitolo dell'*Ulisse* di James Joyce (traduzione tedesca di Hans Wollschläger). *Fotografia* (Video U-matic, b/n e colore) e *Suono*: Hans Jürgen Syberberg. *Interprete*: Edith Clever. *Produzione*: Syberberg Filmproduktion (Monaco) - ORF (Vienna). *Produttore*: Hans Jürgen Syberberg. *Durata*: 180'.

Prima proiezione: in televisione (ORF), 20 dicembre 1985. Presentato nell'86 al festival di Berlino (Internationalen Forums des Jungen Films).

1986/1987 FRAÜLEIN ELSE (*La signorina Elsa*)
Video film
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg, dal racconto omonimo di Arthur Schnitzler. *Fotografia* (Video U-matic, colore), *montaggio, suono*: Hans Jürgen Syberberg. *Interprete*: Edith Clever. *Produzione*: Syberberg Filmproduktion (Monaco) - ORF (Vienna) - Théâtre de l'Europe, Odéon (Parigi). *Produttore*: Hans Jürgen Syberberg. *Durata*: 116'. *Prima proiezione*: 28 febbraio 1987, festival di Berlino (Internationalen Forums des Jungen Films).

1987/1988 PENTHESILEA
Videofilm
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg (dal dramma omonimo di Heinrich von Kleist). *Fotografia* (Video U-matic, colore), *montaggio, suono*: Hans Jürgen Syberberg. *Costumi*: Sonia Rykiel. *Interprete*: Edith Clever. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco). *Produttore*: Hans Jürgen Syberberg. *Durata*: 238'.

Prima proiezione: 14 aprile 1988, Berlino.

1989 DIE MARQUISE VON O... (t.l. *La marchesa di O...*)
Videofilm
Sceneggiatura: Hans Jürgen Syberberg (dal racconto omonimo di Heinrich von Kleist). *Fotografia* (Video U-matic, colore), *montaggio, suono*: Hans Jürgen Syberberg. *Musica*: Ludwig van Beethoven. *Interprete*: Edith Clever. *Produzione*: TMS Film GmbH (Monaco). *Produttore*: Hans Jürgen Syberberg. *Durata*: 240'.

Prima proiezione: 24-25 novembre 1989, Bologna.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per capire Syberberg regista bisogna tenere presente, anzitutto, la sua attività di teorico e saggista. *Raccolte di scritti e sceneggiature*:

H.J. Syberberg (a cura di), *Theodor Hierneis - Ein Mundkoch erinnert sich an Ludwig II*, München: Heimeran 1972.
Le film musique de l'avenir, Paris Cinématèque Française 1975 (trad. it. parz. in «Cinema e Cinema», n. 11, aprile-giugno 1977).
Syberbergs Filmbuch, München, Nymphenburger 1976 (ed. ec. accresciuta, Frankfurt am Main: Fischer 1979; raccolta di saggi di Syberberg e di critiche sui suoi film).
(a cura di), *Fotografie der 30er Jahre*, München, Schirmer/Mosel 1977.
Hitler, ein Film aus Deutschland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978 (sceneggiatura).
Syberbergs Hitler-Film, München-Wien, Hanser 1980 (appunti sul set).
Syberberg, «Cahiers du Cinéma», Hors-Série, n. 6, Paris, febbraio 1980 (raccolta di scritti di Syberberg e di materiali critici su di lui).
Die Freudlose Gesellschaft, München-Wien, Hanser 1981 (raccolta di saggi).
Parsifal: Ein Filmessay, München: Heyne 1982 (note sul film omonimo).
Der Wald steht schwarz und schweiget, Zürich, Diogenes 1984.
Seeing the Light, in «The New Republic», n. 14, Washington, ottobre 1988.
Nach der 'Nacht' und den Videofilmen 'Fräulein Else' und 'Molly' und nach 'Penthesilea' und der 'Marquise von O...', in Leonhard M. Fiedler (a cura di), *Kleist in Frankfurt - Kleist im Film*, Frankfurt, Margot Lang 1989.

Una bibliografia essenziale, ma molto dettagliata, su Syberberg compare nella traduzione italiana della sceneggiatura di *Hitler. Hitler, un film dalla Germania*, Milano, Ubulibri 1984 (a cura di Giovanni Spagnoletti): contiene anche il saggio fondamentale del regista *Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere*, maggio 1978 (*L'arte come salvezza dalla miseria tedesca*, tr. it. di M. Maderna).

Tra le interviste a Syberberg:

Andrée Tournés, *Entretien avec H.J. Syberberg*, in «Jeune Cinéma», n. 67, dicembre 1972 - gennaio 1973.
Ian Christie, *Interview with Syberberg*, in «Framework», n. 6, autunno 1977.
Colette Godard, *Un pays qui n'en a pas fini avec le sang versé*, in «Le Monde», 12 dicembre 1977.
Manuela Fontana, *Film und Drang*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 140-148.

Jacques Siclier, *Hitler, un film d'Allemagne*, in «Le Monde», 9 giugno 1978.
Natalia Aspesi, *«Se nella notte penso alla Germania non dormo più»*, in «La Repubblica», 9 giugno 1978 (articolo intervista).
Serge Daney/Yann Lardeau/Bernard Sobel, *Entretien avec Hans Jürgen Syberberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 292, settembre 1978.
Gianfranco Graziani, *Incontro con Syberberg*, in «Filmcritica», n. 298, settembre 1979.
Gian Luigi Rondi, *Intervista con Hans Jürgen Syberberg*, in «Il Tempo», 17 novembre 1979.
Jean-Claude Bonnet/Michel Celemenski, *Hans Jürgen Syberberg*, in «Cinématographe», n. 78, maggio 1982.
Norbert Ely, *Film als Fortsetzung des Lebens mit andern Mittel*, in «NZ», n. 8, agosto 1982.
Costanzo Costantini, *Io, il padrone della vita*, in «Il Messaggero», 3 febbraio 1983.
Rino Alessi, *Syberberg l'eccentrico*, in «La Repubblica», 6 ottobre 1983.
Gianni Rondolino, *Syberberg: un video di 3 ore spia la Clever-Molly Bloom*, in «La Stampa», 12 febbraio 1986.

Libri, documentazioni e numeri speciali di riviste:

H.J. Syberberg, *Syberbergs Filmbuch*, cit. (contiene numerosi articoli francesi e tedeschi sui film di Syberberg fino al 1976).
Il cinema tedesco d'autore, a cura dell'8ª Settimana Cinematografica Internazionale di Verona, settembre 1976 (contiene una bio-filmografia di Syberberg e brevi schede di *Der Kasperl' Graf Franz Pocci - Il conte «burattinaio» Franz Pocci*, 1967, durata: 35', *Ludwig*, *Winifred Wagner*).
Winifred Wagner, a cura del Goethe Institut di Torino, 1977 (documentazione ciclostilata sul film omonimo con la traduzione di articoli di Hilde Spiel, Robert Craft, David Robinson, Russell Davies, Nigel Andrews, Robert Ebert, Claus Heinrich Meyer).
Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, München, Bertelsmann 1978, pp. 159-163.
Pressedokumente zum Film Hitler, a cura della TMS Film GmbH in collaborazione con il Münchener Stadtmuseum/Filmmuseum, München 1978 (documentazione ciclostilata di 260 pagine con articoli e saggi francesi, inglesi e tedeschi su *Hitler*).
Manuela Fontana, *Film und Drang*, cit., pp. 133-139.
«Cahiers du Cinéma», n. 292, cit. (Serge Daney, *L'État-Syberberg*; la già citata intervista; Yann Lardeau, *L'art du deuil*; Jean-Louis Comolli, François Géré, *La real-fiction du pouvoir*).
Hitler, ein Film aus Deutschland, a cura del Goethe Institut di Torino, 1979 (stralci della sceneggiatura e del saggio *Un irrazionalismo creativo e la crisi di identità tedesca*, una breve presentazione di Gianni Rondolino, la traduzione dell'intervista dei

«Cahiers» e di articoli di Karl-Heinz Bohrer, Bernard Sobel/Michel Foucault, Franz Manola, Günther Maschke, Wolf Donner, Wolfram Schutte, Margarete Mitscherlich/Bazon Brock).
H.J. Syberberg, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1979-1980.
John Sandford, *The New German Cinema*, London, Oswald Wolff 1980, pp. 116-131.
Klaus Eder (a cura di), *Syberbergs Hitler-Film*, München-Wien: Hanser 1980. Contiene, oltre a una breve introduzione del curatore, la traduzione dei testi di Susan Sontag (*Eye of the Storm*, in «The New York Review of Books», 21 febbraio 1980; trad. it. in Susan Sontag, *Sotto il segno di Saturno*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 111-136), Jean-Pierre Faye (*Le troisième Faust*, in «Le Monde», 22 luglio 1978), Christian Zimmer (*Hitler parmi nous*, in «Les Temps Modernes», ottobre-novembre 1978), Jean-Pierre Oudart (*Séduction et terreur au cinéma*, in «Cahiers du Cinéma», n. 294, novembre 1978), Michel Foucault (*Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux quotidiens*, in *Syberberg*, Paris, cit.), Alberto Moravia (*Massaggiate Himmler!*, in «L'Espresso», 9 dicembre 1979), Vito Zagarrio (*Il tiranno nazista come pretesto per parlare dei demoni d'oggi*, in «Avanti», 16 dicembre 1979), Heiner Müller (*Solitude du cinéma*, in *Syberberg*, Paris, cit.).
Da Brecht a Wagner, da Kortner a Clever. Il cinema di Hans Jürgen Syberberg, in *La scena ottica. Cinema e teatro in Germania*, catalogo a cura di Elfi Reiter, Bologna, novembre 1989.

Saggi, articoli e recensioni:
Angelika Grunenberg, *Surreales mit alternden Stars*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 13 luglio 1973 (su *Karl May*).
Giovanni Buttafava, *Ludwig II: requiem per un re vergine*, in «Fuoricampo», n. 3, luglio-agosto 1973.
Hiob mit Rosen, in «Der Spiegel», n. 38, 1974 (su *Karl May*).
Callisto Cosulich, *L'utopia e la follia da Ludwig a Hitler*, in «Paese Sera», 13 febbraio 1976.
Evelyne Caron-Lowins, *Karl May*, in «Positif», n. 179, marzo 1976.
Jean-Pierre Oudart, *Diffamations*, in «Cahiers du Cinéma», n. 266-267, maggio 1976 (su *Karl May* e Syberberg).
Maurizio Grande, *Ludwig*, in «Filmcritica», n. 262, marzo 1976.
Sergio Arecco, *Hitler*, in «Filmcritica», n. 274-275, aprile-maggio 1977.
Adelio Ferrero, *Syberberg e la «grande tradizione»*, in «Cinema e Cinema», n. 11, aprile-giugno 1977.
Enrico Ghezzi, *Hitler alla battaglia di Cannes*, in «Filmcritica», n. 284-285, aprile-maggio 1978.

Daniel Sauvaget, *Syberberg: dramaturgie antinaturaliste et germanitude*, in «La Revue du Cinéma - Image et Son», n. 335, gennaio 1979 (con bio-filmografia).
C. Morali, *Hitler 78 revisited: en marge d'un film allemand, dans le noir*, in «Critique», n. 384, maggio 1979.
Giovanni Spagnoletti, in «Bianco e nero», n. 3, maggio-giugno 1979 (su *Hitler*, dal festival di Berlino).
Marcia Landy, *Politics, Aesthetics and Patriarchy in «The Confessions of Winifred Wagner»*, in «New German Critique», n. 18, autunno 1979.
Callisto Cosulich, *Ecco Hitler «superstar»*, in «Paese Sera», 14 novembre 1979.
Gian Luigi Rondi, in «Il Tempo», 14 novembre 1979 (su *Hitler*).
Nicola Tranfaglia, *Finalmente abbiamo capito che Hitler è uno di noi*, in «La Repubblica», 15 novembre 1979.
Franco Cordelli, *Politica supremo spettacolo nell'«Hitler» di Syberberg*, in «Paese Sera», 19 novembre 1979.
Sandro Rezoagli, *Quel sogno di Hitler che è in noi*, in «L'Avvenire», 21 novembre 1979.
Jean-Claude Biette, *Winifred Wagner*, in «Cahiers du Cinéma», n. 305, novembre 1979.
Alberto Moravia, *Massaggiate Himmler!*, in «L'Espresso», 9 dicembre 1979.
Lino Micciché, *La «realtà» di Syberberg*, in «Avanti!», 16 dicembre 1979.
Patrizia Pistagnesi, *Interpretazioni e metamorfosi del capo carismatico*, in «Avanti!», 16 dicembre 1979.
Vito Zagarrio, *Il tiranno nazista come pretesto per parlare dei demoni d'oggi*, in «Avanti!», 16 dicembre 1979.
Michel Cieutat, *Winifred Wagner*, in «Positif», n. 227, febbraio 1980.
Henry Pachter, *Our Hitler, or His?*, in «Cineaste» (New York), n. 2, primavera 1980.
Thomas Anz, *Die Wut des Hans Jürgen Syberberg*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 1° agosto 1981 (sugli scritti di Syberberg).
Fabio Ferzetti, *A proposito di Syberberg*, in «Cinema e Cinema», n. 29, ottobre-dicembre 1981.
Thomas Elsaesser, *Myth as the Phantasmagoria of History. H.J. Syberberg, Cinema and Representation*, in «New German Critique», n. 24-25, autunno-inverno 1981-1982.
Guy-Patrick Sainderichin, *Voyage à Munich*, in «Cahiers du Cinéma», n. 331, gennaio 1982.
Robert Fischer, Joe Hembus, *Der neue deutsche Film 1960-1980*, München, Goldmann, 1982, pp. 70-72 (su *Ludwig*) e pp. 135-137 (su *Hitler*).

Wilfried Wiegand, *Die deutsche Mythologie*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 3 aprile 1982 (su *Parsifal*; un ulteriore articolo sul film è comparso ivi, 19 maggio 1982).
H.J. Herbert, *Erlösung in der Totenmaske*, in «Die Zeit», 20-21 maggio 1982, tr. it. in A. Percavassi, L. Quaresima, E. Reiter, a cura di, *Il villaggio negato*, Firenze, La Casa Usher 1988 (su *Parsifal*).
Jürgen Kesting, *Festspiel in der Schädelstätte*, in «Stern», 27 maggio 1982 (su *Parsifal*).
Alain Ménil, *La mort de Louis II* in «Cinématographe», n. 78, maggio 1982 (su *Ludwig*)
Edoardo Bruno, *Finzione e stile*, in «Filmcritica», n. 325, giugno 1982 (su *Parsifal* dal festival di Cannes).
Paolo Vecchi, *Attraverso il cinema: percorsi*, in «Cineforum», n. 6, giugno 1982 (su *Parsifal* da Cannes).
Peter Friedl, *Richard Wagners Erlösung*, in «Theater heute», n. 7, 1982 (su *Parsifal*).
Wolfgang Schreiber, *Die Erlösung Richard Wagners durch die Bilder*, in «Süddeutsche Zeitung», 31 luglio - 1° agosto 1982 (su *Parsifal*).
Yann Lardeau, *La Préhistoire du cinéma*, in «Cahiers du Cinéma», n. 388, luglio-agosto 1982 (anche Michel Chion, *L'Aveu*; entrambi sul *Parsifal*).
Michel Sineux, *Parsifal*, in «Positif», n. 259, settembre 1982.
Thomas Elsaesser, *Parsifal*, in «Monthly Film Bulletin», vol. 50, n. 592, maggio 1983.
Manfred Schneider, *Eine ganz neue Dunkelheit*, in «Die Zeit», 29 novembre 1985, tr. it. in *Cinema e mito. Hans Jürgen Syberberg*, Torino, Goethe Institut, s.d.
Gianni Rondolino, *Sei ore di «Notte» con Edith Clever*, in «La Stampa», 4 febbraio 1986.
Guido L. Luzzatto, *Gli insegnamenti di un film prodigioso*, in «Libera Stampa» (Lugano), 18 aprile 1986.
Gianni Rondolino, *Clever: sarò con Syberberg una nuova Marchesa von O...*, in «La Stampa», 29 maggio 1986.

L'elenco potrebbe essere più lungo. Sono stati scelti i giudizi più interessanti e significativi.

Per quanto riguarda i testi utili a far luce sui personaggi storici rappresentati nei film di Syberberg abbiamo consultato: Henry Channon, *The Ludwigs of Bavaria*, Leipzig, Tauchnitz 1934; Hans Wollschlager, *Karl May*, Hamburg, Rowohlt 1965; la presentazione di Luigi Albani per *Il forestiero che venne dall'India*, Milano, Ed. Paoline 1974, cioè *Der Fremde aus Indien* di May; Gerhard Klussmeier - Hainer Plaul, *Karl May - Biographie in Dokumenten und Bildern*, Hildesheim - New York, Olms Presse 1978; e *Karl May, ovvero: sogni avventurosi con morale* di Italo Alighiero Chiusano, un bel saggio che serve da introduzione a *Il fantasma della macchia*, Roma, Ed. Paoline 1978, cioè *Das Buschgespenst* di May.

Nei vari capitoli si trovano inserite numerose dichiarazioni di Syberberg, ricavate da *Le film musique de l'avenir*, *Syberbergs Filmbuch* e *Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere*, già citati. Compaiono inoltre brani da *Der Turm - Ein Trauerspiel/La torre* di Hugo von Hofmannsthal (il finale del quinto atto è una traduzione di Luca Ronconi per lo spettacolo allestito al Fabbricone di Prato nel 1978-79), da *Aufsatz über das Marionettentheater* di Kleist (*Sul teatro di marionette*, tr. it. di L. Traverso, in H. von Kleist, *Opere*, Firenze: Sansoni 1959), e opinioni di Wagner da *Das Kunstwerk der Zukunft*, edito a Zurigo nel 1849 (*L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli 1963, tr. it. di A. Cozzi). Si cita quindi Ernst Bloch da *Geist der Utopie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1964 (*Spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia 1980, tr. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti), Theodor W. Adorno da *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1952 (tr. it. di M. Bortolotto, *Wagner*, Torino: Einaudi 1978), Michel Foucault e Gilles Deleuze da *Foucault* di Deleuze, Paris, Minuit 1986 (tr. it. di P.A. Rovatti e F. Rossi, Milano, Feltrinelli 1987).

In *Soleil noir. Dépression et mélancolie* di Julia Kristeva (Paris, Gallimard 1987; tr. it. di A. Serra, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano: Feltrinelli 1988) vi sono pagine veramente illuminanti sull'estetica e la creatività di Syberberg: non si parla di lui, ma dai capitoli su de Nerval e Duras certamente emerge anche un suo ritratto. La lirica *El Desdichado* di Gerard de Nerval fa parte della raccolta *Les filles du feu*, 1854 (tr. it. di O. Macrì, in *Le figlie del fuoco*, Milano: Guanda 1979).

Vorrei ringraziare prima di tutto Hans Jürgen Syberberg e Waltraut Green per il materiale biografico, filmografico, fotografico e critico che mi è stato inviato con tempestività e gentilezza. Ringrazio anche il personale della biblioteca dei Goethe Institut di Roma e Torino per la disponibilità e la pazienza dimostrate. Infine gli amici che mi hanno offerto il loro tempo e utili suggerimenti: Edoardo Bruno, Sandro Bernardi, Birgid Rauen, e Carlo Marinelli, che mi ha dato l'occasione di meditare e scrivere sul *Parsifal*. Dedico questo libro a Paola, che mi ha aiutato più di ogni altro.

INDICE

Da un'altra Germania 3

Syberberg, non-fiction 15
Viandanti 20
Nelle terre del cigno (*Ludwig*) 31
Palcoscenico e backstage (*Theodor Hierneis*) 40
Paradiso perduto (*Karl May*) 46
Una valchiria (*Winifred Wagner*) 58
Dal paradiso perduto all'inferno culturale (*Hitler*) 64
Parsifal 81
Luci e ombre (*Die Nacht*) 89
Donne e simulacri (*Molly, Fräulein Else, Pethesilea, Die Marquise von O...*) 93
L'estetica del *Wanderer* 100

Filmografia 104

Nota Bibliografica 112